

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

IGOR DAVID DOS SANTOS

ENQUADRANDO A NAÇÃO: A CULTURA NACIONAL E A COMPANHIA
CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ NO INÍCIO DOS ANOS 1950

CURITIBA
2015

IGOR DAVID DOS SANTOS

ENQUADRANDO A NAÇÃO: A CULTURA NACIONAL E A COMPANHIA
CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ NO INÍCIO DOS ANOS 1950

Dissertação apresentada ao Programa Pós-Graduação em História, do Departamento de História, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Arte, Memória e Narrativa

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosane Kaminski

CURITIBA
2015

Catálogo na publicação
Vivian Castro Öckner – CRB 9ª/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Santos, Igor David dos

Enquadrando a nação: a cultura nacional e a Companhia
Cinematográfica Vera Cruz no início dos anos 1950 / Igor David dos
Santos. – Curitiba, 2015.

141 f.

Orientadora: Profª. Drª. Rosane Kaminski

Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.

1. História – representações sociais – arte nacional anos 50.
 2. Cinema brasileiro – Cavalcanti, Alberto – Companhia
Cinematográfica Vera Cruz.
 3. Painel (1950, Lima Barreto) – Terra é sempre Terra (1951,
Tom Payne).
- I. Título.

CDD 791.430981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,

80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br **Website:** www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **IGOR DAVID DOS SANTOS**, intitulada: **Enquadrando a nação: a cultura nacional e a companhia cinematográfica Vera Cruz no início dos anos 1950**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua ^{APROVAÇÃO}....., completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, dezoito de junho de dois mil e quinze.

Profa Dra Rosane Kaminski (Orientadora)
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin (USP)
1º Examinador

Prof. Dr. André Acastro Egg (UFPR)
2º Examinador

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à professora Rosane Kaminski, agradeço por ter me acolhido como seu orientando no mestrado. Por todas suas orientações, sempre com inestimáveis contribuições, baseadas em sua excelente postura profissional e pessoal, demonstrando na prática como tais condutas são indissociáveis para o bom desempenho acadêmico. E principalmente por ter compreendido e me auxiliado nos momentos de dificuldade.

Aos professores que dedicaram leituras e sugestões ao longo do desenvolvimento da pesquisa:

Clóvis Gruner, pela leitura do ensaio desenvolvido ainda no primeiro ano de pesquisa, na qual forneceu valiosas indicações.

Pedro Pinto, por ter me recebido na UFPR ainda em 2011, quando pude ser seu aluno em disciplina ministrada na graduação, e por sua leitura criteriosa desempenhada em minha qualificação.

André Egg, pelas colocações sugeridas em meu exame de qualificação e por aceitar participar da banca de defesa final.

Eduardo Morettin, por aceitar prontamente o convite de participação na banca de defesa.

Aos colegas do grupo NAVIS, por tornarem as experiências da vida acadêmica ainda mais ricas – especialmente aos amigos do mestrado: Larissa Brum e Flávia Bortolon, e ao amigo Lucas Ruteski – e sua família, que me acolheu muito bem durante breve passagem em Irati.

Ao PPGHIS e a Maria Cristina Parzowski, pela disposição em ajudar nos momentos que envolveram dúvidas burocráticas. Aos professores do Departamento de História, especialmente os quais me contemplaram com conhecimentos através de suas disciplinas: Euclides Marchi, Karina Bellotti e Andréa Doré. À CAPES, pelo apoio financeiro

À Cinemateca Brasileira e à Biblioteca Jenny Klabin Segall, por disponibilizarem a consulta em seus respectivos acervos. Agradeço principalmente a Alexandre Miyazato e Monica Aliseris, pelo excelente atendimento desempenhado em respectivas instituições.

Aos amigos que estiveram presente nos dois últimos anos, tornando as coisas mais leves, em Curitiba – Alexandre Ventura e Vinícius Miranda –, e em Matinhos – Marcos Júnior e Vitor Marcolin.

Aos caríssimos condôminos da Comuna 201 – Sérgio, Evander e Thauy – e aos camaradas Cidão, Thiago de Paula e Thiago Possiede – a estes dois últimos, que nunca nos esqueçamos de nossa intransponível condição de *ex-contínuos*.

Aos amigos que aqui não figuraram, mas que certamente contribuíram em diferentes momentos da minha vida.

Agradeço e dedico especialmente as pessoas queridas que compreenderam minha ausência:

Minha família – Alcir Ribeiro, Irene David e Iago David –, meus pais e meu irmão, pelo apoio e confiança que sempre depositaram em mim, vocês foram fundamentais por tudo.

Minha amada companheira Guilian Scorsim Omura – e família, Giovanna Omura e Márcia Scorsim –, agradeço por sua presença constante em minha vida, sempre inspirando decisões. Seu papel foi essencial nos últimos sete anos. Grato.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto a análise histórica das representações do nacional no cinema brasileiro do início dos anos 1950. Estabelece como foco a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, criada em 1949 em São Paulo, em um contexto de intensa atividade cultural, quando a burguesia industrial passou a financiar a cultura através da criação de museus de arte e do mecenato direto à artistas, assim como se aventurou na produção cinematográfica em escala industrial. As propostas da Companhia em sua criação eram as de estabelecer um cinema nacional, com temáticas nacionais e com qualidade técnica equivalente às indústrias cinematográficas internacionais, tendo em vista a exportação. As fontes centrais de pesquisa consistem em duas das primeiras produções fílmicas da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o curta-metragem *Painel* (1950, Lima Barreto) e o segundo longa-metragem da Companhia, *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne). Através da análise das fontes fílmicas diante de seu contexto de produção, são problematizadas as construções históricas de elementos representativos do nacional – a cultura popular, presente fora dos grandes centros urbanos –, focados pelos filmes por um ponto de vista que procura se estabelecer na ideia de modernidade e na confiança no progresso industrial. Com a análise de *Painel* procura-se compreender como se construiu um olhar direcionado ao passado, mas partindo de uma ótica estabelecida no presente urbano, sendo tangenciada pelo ponto de vista da modernidade. Através de *Terra é Sempre Terra* pretende-se verificar a maneira pela qual o filme construiu representações dos espaços urbanos e rurais. Desta forma, levamos em consideração que tais enfoques são entrecruzados com a representação de elementos nacionais construídos pelas películas.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Representação Nacional; Companhia Cinematográfica Vera Cruz; *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne); *Painel* (1950, Lima Barreto).

ABSTRACT

This research analyses the national representations in Brazilian cinema of the early 1950s. It focuses at the Companhia Cinematográfica Vera Cruz, established in 1949 in São Paulo, in a context of intense cultural activity, while the industrial bourgeoisie began to finance the culture through the creation of art museums and the direct patronage to artists, as well as it ventured into film production on an industrial scale. The Company's proposals in its creation were to establish a national cinema, with national thematic and technical quality equivalent to international film industries, aiming to export. The main research sources are two of the first filmic productions from Vera Cruz, the short film *Painel* (1950, Lima Barreto) and the second feature film, *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne). Through the analysis of the films, the historic buildings of national elements are observed. These are based on rural popular culture, far from urban centers. But the films focus on rural through a perspective guided by modernity and industrial progress. The analysis of *Painel* addresses the approach on the past, established by the urban present, from the viewpoint of modernity. The analysis of *Terra é Sempre Terra* covers the filmic representations of urban and rural areas. Thus, we consider the different approaches in representing national elements in the two films.

Key words: Brazilian Cinema; National Representation; Companhia Cinematográfica Vera Cruz; *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne); *Painel* (1950, Lima Barreto).

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Painel Tiradentes – Candido Portinari, 1948.	70
FIGURA 2 – Painel Tiradentes – Candido Portinari, 1948. Detalhe: o enforcamento e o corpo esquartejado de Tiradentes.....	71
FIGURA 3 – Painel (1950, Lima Barreto) - O colégio de Cataguases.....	72
FIGURA 4 – Painel (1950, Lima Barreto) – Rampas e corredores do interior do Colégio.....	73
FIGURA 5 – Painel (1950, Lima Barreto) – O professor e a sala de aula.....	75
FIGURA 6 – Painel (1950, Lima Barreto) – Carteiras vazias.....	77
FIGURA 7 – Painel (1950, Lima Barreto) – Professor e aluno em frente ao painel...	78
FIGURA 8 – Mobiliário – Projetado por Joaquim Tenreiro.....	79
FIGURA 9 – Painel (1950, Lima Barreto) – O aluno confuso: em primeiríssimo plano e plano detalhe.....	81
FIGURA 10 – Painel (1950, Lima Barreto) – Exemplos da intercalação entre letreiros e imagens captadas do painel.....	82
FIGURA 11 – Paiol Velho – Zeni Pereira e Cacilda Becker.....	92
FIGURA 12 – Terra é Sempre Terra – CARTAZ.....	96
FIGURA 13 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Letreiros iniciais.....	97
FIGURA 14 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Apresentação inicial: o campo e a fachada da sede da fazenda deteriorada.....	98
FIGURA 15 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Tonico acordando e se preparando para a jornada de trabalho.....	99
FIGURA 16 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Tonico e Bastiana.....	99
FIGURA 17 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Início das atividades no Paiol Velho sob a fiscalização de Tonico.....	100
FIGURA 18 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Tonico observando as terras de Paiol Velho.....	101
FIGURA 19 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Tonico desabafando com Lina sobre as condições no Paiol Velho.....	102
FIGURA 20 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Fusão: casa no campo e o apartamento na cidade.....	103
FIGURA 21 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Apartamento na cidade. João Carlos, Afonso, Irene e Dora.....	104
FIGURA 22 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – João Carlos e Dora na piscina do clube.....	105
FIGURA 23 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Cantoria: Lourenço e demais colonos do Paiol Velho.....	108
FIGURA 24 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Lourenço e as grávidas: Gertrudes e Filó.....	109
FIGURA 25 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Lina e João Carlos no festejo com os colonos.....	110

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA NACIONAL EM DEBATE: A ESQUERDA E A VERA CRUZ NO INÍCIO DOS ANOS 1950	19
2.1 OS DEBATES ANTECEDENTES EM TORNO DA IDENTIDADE NACIONAL ...	22
2.2 ALBERTO CAVALCANTI E A COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ	34
2.3 REVISTA FUNDAMENTOS: O NACIONAL E O COSMOPOLITA NA CULTURA	41
2.3.1 O cinema em pauta	44
2.3.2 Cosmopolitismo: o elemento “anti-nacional” no cinema	46
2.4 A FUNDAMENTOS E O “I CONGRESSO PAULISTA DE CINEMA BRASILEIRO”	52
2.4.1 As teses de Nelson Pereira e de Rodolfo Nanny	55
2.4.2 A posição de Alex Viary sobre o cinema nacional	59
3 A ARTE NACIONAL E O DOCUMENTARISMO NA VERA CRUZ: ENTRE O PRESENTE E O PASSADO	62
3.1 ARTE, PROGRESSO E O NACIONAL NOS ANOS 1950.....	63
3.2 PAINEL (1950, LIMA BARRETO).....	67
3.2.1 A arquitetura moderna e o espaço cênico como personagens.....	72
3.2.2 Uma lição de História do Brasil e outra do “bom gosto”	75
3.2.3 Os acordes da narrativa	80
3.2.4 Tiradentes: o mártir em cena.....	84
4 DO PALCO À TELA: ELOGIOS E TENSÕES ENTRE O ESPAÇO URBANO E RURAL	87
4.1 O TEATRO BRASILEIRO NOS ANOS 1940.....	88
4.1.1 Paiol Velho e o drama da terra	90
4.2 TERRA É SEMPRE TERRA (1951, TOM PAYNE)	96
4.2.1 O espaço urbano: “São Paulo agora é indústria”	103
4.2.2 Os colonos e a imobilidade da cultura do campo	107
4.2.3 O descompasso entre temporalidades e o declínio da sede rural	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS.....	119
FONTES.....	125
SÍTIOS ELETRÔNICOS.....	127
ANEXO.....	128

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto a análise das representações de elementos tidos como nacionais no cinema brasileiro do início dos anos 1950. Para tal, estabelecemos como enfoque a análise da primeira obra fílmica produzida pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o documentário curta-metragem *Painel* (1950, Lima Barreto) e o segundo longa metragem *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne).

O recorte foi definido visando cobrir o início da Companhia, dentro do qual selecionamos duas das primeiras obras que foram produzidas com o ímpeto da criação de um cinema brasileiro, com temáticas nacionais e que se diferenciasse do que existia no campo cinematográfico até então. Nesta iniciativa, entra em pauta tanto o estabelecimento de uma cultura cinematográfica brasileira, tendo em vista o desdém estabelecido pelas produções anteriores, quanto o debate sobre a forma de representação de elementos nacionais através do cinema. Tal representação se pretendia hegemônica quando observamos que a Vera Cruz visava à exportação das películas, esta que seria minimamente garantida pelos altos padrões técnicos pretendidos – tanto de maquinário, quanto de pessoal.

Dentro de tais perspectivas, as obras fílmicas selecionadas nesta pesquisa se mostram propícias para problematizarmos a representação nacional que, conforme se enfatizava, se apresentaria fora dos grandes centros urbanos. O espaço urbano seria representativo do “elemento cosmopolita”, por vezes sendo colocado pela crítica como um binômio negativo nos debates sobre a representatividade do nacional no período em questão. Rural, urbano, cosmopolitismo e cultura popular, são alguns dos temas que se apresentam em debate já nesses primeiros filmes produzidos pela Vera Cruz e que se intensificam nos anos seguintes, tanto na crítica, quanto na produção cinematográfica.

Assim, as fontes fílmicas escolhidas se mostram privilegiadas para compreendermos como tais questões se colocaram na prática cinematográfica. Com *Painel* (1950, Lima Barreto) procuraremos compreender como se construiu um olhar direcionado ao passado, mas partindo de uma ótica estabelecida no presente urbano, sendo tangenciada pelo ponto de vista da modernidade. Através de *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne) podemos verificar a maneira pela qual o filme

construiu representações dos espaços urbanos e rurais. Desta forma, levamos em consideração que tais enfoques são entrecruzados com a representação de elementos nacionais construídos pelas películas.

Um segundo ponto envolvido na definição do recorte temporal se refere à contratação de Alberto Cavalcanti para atuar na Companhia como produtor geral, durante sua fundação, se desligando desta em 1952. Após passar três décadas na Europa, atuando nas vanguardas francesas dos anos 1920 e 1930 e no documentarismo inglês dos anos 1940, o prestígio alcançado no exterior por um cineasta brasileiro legitimaria o projeto da Companhia. Os filmes selecionados para análise foram produzidos nesse período em que Cavalcanti esteve à frente da Companhia. Vale dizer, ainda, que o recorte balizou a seleção das fontes fílmicas, mas não deve ser entendido como um limitador, uma vez que abrimos espaços para retrospectos temporais e dialogamos mesmo com análises de obras de um período posterior.

Algo que nos motivou à realização da presente pesquisa é o fato da Vera Cruz propor uma indústria cinematográfica nacional, com temáticas nacionais, e que, logo em sua primeira produção, é duramente criticada por Nelson Pereira dos Santos, afirmando “com segurança que não é ainda o cinema brasileiro que nasce, isto é, o cinema como arte de características nacionais, feito com assuntos nossos e do interesse do nosso povo”¹. Para o crítico, o filme *Caiçara* (1950, Adolfo Celi), era a “negação do cinema brasileiro”. O posicionamento de Nelson Pereira revela uma tensão social que é explicitada a partir do lançamento do filme, sua insatisfação em relação à representação fílmica do nacional, sinalizando a pluralidade de sentidos que um mesmo conceito pode assumir.

Inspiramo-nos nas reflexões de Hobsbawm² ao trabalhar com o tema “nações e nacionalismos” na Europa a partir de 1780. O conceito de nação, e seus derivados, pode ser melhor estudado se não o considerarmos de maneira universal, mas construídos historicamente e, desta forma, compreendermos as mudanças geradas na dinâmica social, através de sua adaptação/utilização por diferentes grupos sociais, conforme o autor: “conceitos, certamente, não são parte de discursos filosóficos flutuantes, mas são histórica, social e localmente enraizados e, portanto,

¹ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Caiçara – negação do cinema brasileiro*. In.: **Fundamentos**, São Paulo, Ano III, N. 17, p. 45-46, Jan. 1951.

² HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

devem ser explicados em termos destas realidades”³.

Com um viés próximo, Renato Ortiz⁴ destaca que todo processo de construção identitária se dá através de mecanismos simbólicos e, desta forma, “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”. Desta forma, no caso brasileiro o estabelecimento de tais identidades representativas do nacional como elemento unificador, se deram de diferentes maneiras ao longo do tempo, sempre calcadas em determinados interesses estabelecidos por grupos sociais em cada época.

Assim, partimos do pressuposto de que as representações de elementos nacionais nas obras analisadas revelam um forte vínculo com o presente do qual se fala. Há uma constante ao tematizar o nacional, representado através dos costumes dos habitantes de fora dos grandes centros urbanos, com a cultura, ou com a tradição que remete ao passado, mas sempre partindo de um olhar legitimador do progresso atingido pelo presente urbano. Este debate é herdado, em parte, das discussões que se desenvolvem no Brasil logo após a Semana de Arte Moderna de 1922 e que se acentua nos anos 1930 e 1940⁵.

Nestes termos, Arruda⁶ constrói um panorama dos anos 1950 a partir do processo de metropolização e a decorrente confiança na noção de "progresso" que se dissemina na sociedade paulista no período em questão. O processo focado pela autora é produto da industrialização e do crescimento urbano na capital paulista durante os anos 1940, que se intensifica durante a década de 1950 e se estende até meados dos anos 1960. Deste ponto, ocorre o surgimento de novas formas de sociabilidade que fomentam na população o sentimento de confiança no presente urbano e industrializado, gerando um "corte em relação ao passado", o sentimento de finalmente presenciarem o "progresso" anunciado há tanto. Conforme Arruda⁷:

encontra-se em processo de cristalização um problema cultural de ordem diversa, no qual o peso normativo do passado é afastado e o

³ HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 14.

⁴ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.8.

⁵ Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993.

⁶ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru, SP: Edusc, 2001.

⁷ *Ibidem.*, p. 30.

presente faz-se mestre das múltiplas possibilidades inscritas da vida moderna, cuja experiência tenderia a se espalhar no futuro. A expressão última, subjacente àquele sentimento difundido em meados dos anos 50 na cidade de São Paulo, diz respeito ao reconhecimento, ou talvez à sensação de que se vivia momento auspicioso dessa suspensão da história, um verdadeiro corte em relação ao passado.

Ainda que a autora se debruce mais especificamente em meados da década de 1950, acreditamos que nosso recorte proposto consiga demonstrar a maneira pela qual alguns desses elementos já se apresentavam no início da década de 1950. Tanto no estabelecimento de diversas novas companhias cinematográficas que se estabelecem no período em questão, quanto em um olhar embrionário que indicava esta confiança no futuro e no presente industrial, que por sua vez colocava de lado o passado agrário, ou olhava para ele a partir da legitimação do presente urbano.

A burguesia paulista, a par de seu progresso econômico no pós Segunda Guerra, passava a financiar a produção cultural, através do mecenato direto aos artistas - comprando/financiando suas produções -, e com a construção de instituições de cultura voltadas à divulgação e produção de obras. Entre os empreendimentos voltados à arte e financiados pela iniciativa privada, podemos citar: a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947; a fundação da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948; A criação do Museu de Arte Moderna (MAM) em 1949. A criação de tais instituições ocorria em paralelo ao surgimento de uma série de galerias, exposições artísticas, revistas dedicadas às artes, editoras, livrarias, que atuavam como novos espaços de sociabilidade entre artistas e intelectuais, criando uma atmosfera de efervescência cultural não presenciada até então e que se intensificou no decorrer da década de 1950. Segundo Arruda⁸,

A cultura constituía-se no terreno privilegiado do estabelecimento de distinções, seja porque permitisse contornar as situações de descenso social, seja porque servisse como área suplementar para cristalização de prestígios recentes. A ruptura com o passado – que não se realizou univocamente – exigia, ao mesmo tempo, a criação de novas matrizes identificadoras. De modo explícito, é possível afirmar que as identidades então gestadas ligavam-se aos problemas de uma sociedade que reequacionava a sua relação com o passado, buscando projetar o futuro.

⁸ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru, SP: Edusc, 2001, p. 70.

Resguardadas as devidas particularidades entre contextos distintos, observamos algumas semelhanças com as reflexões de Hobsbawm ao estudar a "produção em massa de tradições" na Europa, no período entre 1870 a 1914, o qual observa que foram acompanhadas de

profundas e rápidas transformações sociais do período. Grupos sociais, ambientes e contextos sociais inteiramente novos, ou velhos, mas incrivelmente transformados, exigiam novos instrumentos que assegurassem ou expressassem identidade e coesão social, e que estruturassem relações sociais.⁹

Em nosso contexto escolhido para análise nesta pesquisa, podemos compreender que toda esta nova atitude da burguesia diante da cultura, estava a par das transformações ocorridas na sociedade no período, articulada com a necessidade de construir novas formas para se identificar com a mesma.

Maria Rita Galvão¹⁰ desenvolve suas reflexões visando compreender a maneira pela qual a burguesia paulista investia o capital na produção de bens culturais em um processo de afirmação social, enquanto classe hegemônica, através de sua análise da Companhia Vera Cruz. Antonio Candido¹¹ pondera a questão ao salientar que, através das películas, buscavam-se inculcar “valores universais” e não os valores de uma classe apenas, argumentando que o investimento no campo cultural não denotaria necessariamente o estabelecimento de determinada orientação. Em outra via, Renato Ortiz¹², ao refazer o percurso dos dois autores, propõe um caminho diferenciado de análise visando fugir do dualismo entre “cultura burguesa” e “cultura popular-nacional” que vinha orientando os debates. Ortiz pensa a questão sob o prisma da formação de uma indústria cultural, ainda bastante incipiente, que se desenhava nos anos 1940 e 1950. Nesta perspectiva, o financiamento feito pela burguesia às artes, se voltaria a seu favor, uma vez que eram empreendimentos regidos sob a ótica empresarial, e que desenvolviam mão de obra a ser aproveitada na propaganda, no desenho industrial, dentre outros

⁹ HOBBSAWM, Eric J. A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914. In.: HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. (orgs.). **A invenção das tradições**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012. p. 338.

¹⁰ GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

¹¹ CANDIDO, Antonio. Feitos da burguesia. In. CANDIDO, Antonio. **Teresina etc**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 95-106.

¹² ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

setores correlatos que não eram contemplados com cursos especializados em universidades até então.

Para além de pensar na contemporaneidade do desenvolvimento da cultura erudita, Ortiz correlaciona as mudanças ocorridas na produção dos meios facilitadores para a cultura de massa, e cita como exemplo o caso do MASP, que “atuou não somente na área erudita, mas promovia o ensino sistemático de cursos de propaganda, desenho industrial, comunicação visual, laboratório fotográfico”¹³. Voltando ao caso da Vera Cruz, Ortiz¹⁴ entende sua criação como “fruto do industrialismo da burguesia paulista, mas para expressar seu investimento numa nova indústria cultural e não numa cultura burguesa cuja referência seria a grande arte do século passado”, considerando-se os padrões técnicos mimetizados de *Hollywood*¹⁵.

A partir destas considerações, gostaríamos de reafirmar que nosso propósito não é o de identificar se as representações¹⁶ construídas pelas obras fílmicas são fiéis ou não a realidade. O que intentamos é identificar de que modo tais representações são construídas e a forma com que estabelecem diálogo com a sociedade. Levamos em consideração os caminhos apontados visando estabelecer o diálogo com Arruda¹⁷. Nosso interesse é o de pensar as obras analisadas em um panorama mais amplo, capaz de revelar indícios de uma dinâmica social que, além de abarcar aspirações de grandes parcelas da população ao qual se destina – tal como a confiança na singularidade vivida no momento, no que diz respeito ao “progresso” –, também atua enquanto agente histórico, na medida em que sua circulação no corpo social pode gerar determinadas apreensões de mundo.

¹³ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1999., p. 69-70

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Mauricio Reinaldo Gonçalves contesta a perspectiva que coloca a Vera Cruz como mimetização da produção Hollywoodiana. Para o autor, esteticamente a Companhia se aproximou mais do cinema europeu do que daquele produzida por companhias norte-americanas. Cf. GONÇALVES, Maurício Reinaldo. Companhia Cinematográfica Vera Cruz: inspiração europeia e discurso de brasilidade. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v. 33, n. 1, p. 127-144, jan./jun. 2010.

¹⁶ Pensamos o conceito de “representação” como a maneira pela qual determinados grupos revelam sua visão social de mundo que, mesmo à revelia de seus atores sociais, de certa forma “descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”. CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Algrés, Portugal: DIFEL, 2002. p. 19.

¹⁷ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru, SP: Edusc, 2001. p. 70.

Também as análises de Xavier¹⁸, Tolentino¹⁹ e Fressato²⁰ sobre algumas obras da Vera Cruz, dialogam com a perspectiva que adotamos e servem enquanto referenciais metodológicos, uma vez que inserem nossas obras analisadas em um panorama mais amplo de representações cinematográficas do contexto, em especial no que se refere a representação de elementos nacionais. Ismail Xavier²¹ em sua obra "Sertão Mar" dedica extensa análise ao filme *Cangaceiro* (1953, Lima Barreto). O autor aponta que foi necessária uma transformação social, assim como a industrialização do cinema, para que se pudesse tratar do tema do cangaço, à exemplo do que ocorrera no cinema norte-americano através dos filmes de *western*, foi possível tratá-lo enquanto um passado "bárbaro" superado pela civilizada coetaneidade. O estudo de Célia Tolentino a respeito das mudanças nas representações do rural no cinema brasileiro durante os anos 1950-60, demonstra que o cinema industrial dos anos 1950 trata do rural como elemento representativo do nacional, mas a partir de um "narrador urbano e burguês que fala do outro e não de si"²². A autora demonstra que esta postura, ao se afirmar diante do "outro" ressaltando sua postura cosmopolita, revela o quanto "o peso da 'civilização do café' pairava ainda no ar, seguindo os burgueses da década de 1950, como uma tradição não superada de todo pelo industrialismo"²³. Fressato²⁴, em acordo com Tolentino, nota a relação da popularização da personagem de Mazzaropi, que se inicia na Vera Cruz com *Sai da Frente* (1952, Abílio Pereira de Almeida), com a migração de habitantes do campo para a cidade que se acentua nas décadas de 1950-60. Essas plateias citadinas, recém-chegadas do campo²⁵, estariam prontas para considerar o Mazzaropi como o "outro", o passado superado.

¹⁸ XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁹ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

²⁰ FRESSATO, Soleni Biscouto. Cultura popular: espaço de deboche e de resistência. Uma representação em *Tristeza do Jeca*. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. (Orgs). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. 2 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. pp. 183-200.

²¹ XAVIER, Ismail. *Op. cit.*

²² TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *op. cit.*, p. 23.

²³ *Ibidem.*, p. 64.

²⁴ FRESSATO, Soleni Biscouto. *Op. cit.*

²⁵ Segundo Mello e Novais "migraram para as cidades, nos anos 50, 8 milhões de pessoas (cerca de 24% da população rural do Brasil em 1950)". Cf. MELLO, João M. C. de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In.: NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lília M. (orgs). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Nesse ponto cabe balancearmos com as reflexões de Canclini²⁶, que foca sua análise no caso da América Latina em específico e na maneira como o tradicional ou o arcaico se articula com o moderno, em sociedades que não conheceram plenamente a modernidade como ocorrera na Europa, por exemplo. Ao desenvolver sua análise a partir do diálogo que há entre as culturas erudita, popular e de massas, o autor aponta que na América Latina os estudos focados na cultura popular e no folclore, buscaram enquadrá-los em uma unidade nacional e desta forma há o processo de hibridização. Neste sentido, o autor argumenta que:

interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação.²⁷

A partir de tais reflexões, nossa pesquisa procura investigar o modo pelo qual tais representações foram construídas, em especial no início dos anos 1950 através dos filmes citados. Aqui devemos destacar que o Brasil, assim como demais países latino-americanos, não havia desenvolvido uma cultura letrada, tal como ocorrido na Europa do século XIX. Assim, Canclini²⁸ e Ortiz²⁹ destacam que fora experimentado o modernismo no campo artístico ainda no início do século XX, mas sem que a sociedade houvesse passado pelo processo de modernização anteriormente.

No capítulo intitulado “A representação da cultura nacional em debate: a esquerda e a Vera Cruz no início dos anos 1950”, situamos o debate desenvolvido em torno das representações da identidade nacional. Em um primeiro momento, traçamos um histórico dos debates relacionados à modernidade e a cultura nacional, que encontra seu auge na semana de 1922 e se estende nos anos seguintes. Em seguida, procuramos compreender como tais questão foram colocadas no final dos anos 1940, com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e perpassam o início dos anos 1950, utilizando como fonte a “Fundamentos: revista de cultura moderna”, com articulistas engajados a um posicionamento político de esquerda.

²⁶CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

²⁷ *Ibidem.*, p. 211.

²⁸ *Ibidem.*, p. 67-97.

²⁹ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1999., p. 17-37.

Por fim, traçamos uma análise do “I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro” ocorrido em 1952, visando situar um panorama de como os temas relacionados ao nacional, e as formas de representá-lo no cinema, foram pensados no início da década em questão.

No capítulo intitulado “A arte nacional e o documentarismo na Vera Cruz: entre o presente e o passado”, desenvolvemos uma análise do documentário curta-metragem *Painel* (1950, Lima Barreto). O filme narra a Inconfidência Mineira através do painel “Tiradentes”, pintado por Candido Portinari. Para nossa análise, o curta se mostra profícuo para entendermos como se deram as articulações com as ideias de progresso, apontadas anteriormente, em relação ao passado, uma vez que parte de uma obra de arte moderna para tratar deste. Assim, podemos perceber como o filme constrói uma representação do passado que procura legitimar o presente moderno do narrador.

O último capítulo, intitulado “Do palco à tela: elogios e tensões entre o espaço urbano e rural”, é dedicado à análise do filme *Terra é Sempre Terra*. Neste capítulo, partimos da peça teatral *Paio! Velho* (1950, Abílio Pereira de Almeida), que serviu como referência ao argumento fílmico, para em seguida analisarmos o filme, no qual buscaremos compreender como a relação do desenvolvimento urbano e industrial é colocada no filme. Ainda neste capítulo, focamos na análise da representação do nacional, e de como esta é estabelecida através da cultura popular.

2 A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA NACIONAL EM DEBATE: A ESQUERDA E A VERA CRUZ NO INÍCIO DOS ANOS 1950

Com o fim do Estado Novo, o pós-guerra sinalizou um processo de redemocratização e ampliação do desenvolvimento do capital privado. Desta forma, ao findar da Segunda Guerra, ocorrera um ímpeto de industrialização no país. Acompanhando tal desenvolvimento, o crescimento econômico e demográfico de São Paulo bateu recordes nos anos 1940, tanto por conta do intenso fluxo rural, quanto com a vinda de imigrantes europeus, refugiados do período da Guerra e “buscando condições de vida mais amenas do que as da Europa esgotada e convulsa”³⁰.

Trata-se de um período de euforia “política, econômica e cultural”³¹. Os jornais e revistas da época apontavam que o período da “ditadura e a guerra impediam o desenvolvimento cultural”, um período de estagnação que então começava a ser revertido e na passagem dos anos 1940 para os anos 1950, houve uma espécie de “‘balanços gerais’ da cultura”. Segundo Galvão³², “fala-se do passado com a superioridade de quem escapou dele, de quem começa a mostrar, com realizações concretas que o futuro está prenhe de possibilidades gigantescas”. Os jornais e revistas também criticavam a inoperância do poder público no incentivo cultural, ressaltando as grandes realizações provenientes das iniciativas privadas, através de sociedades anônimas e de figuras de destaque, tais como Francisco Matarazzo e Franco Zampari, pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)³³, entre outras realizações³⁴.

Em relação ao mecenato artístico, conforme esclarece Durand³⁵, houve uma mudança abrupta entre os anos de 1947 e 1951

quando foram concebidos e implantados dois projetos de larga envergadura para o campo das artes visuais em São Paulo, que

³⁰ GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 16-17.

³¹ *Ibidem.*, p. 20.

³² *Idem.*

³³ O TBC foi criado em 1948, um ano antes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

³⁴ *Ibidem.*, p. 23.

³⁵ DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 120.

constituíram um marco divisório do campo das artes plásticas mesmo a nível nacional. Foram eles a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) pelo jornalista Assis Chateaubriand, em 1947, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1948.

O grupo liderado por Francisco Matarazzo Sobrinho destacou-se de maneira geral nas iniciativas culturais³⁶. O Teatro Brasileiro de Comédia tinha por objetivo a criação de um “movimento inteiramente novo”, um teatro desvinculado com o que havia no Brasil até então, “encenando um repertório refinado de textos clássicos e contemporâneos, em montagens modernas e bem cuidadas, importando da Europa diretores e cenógrafos”³⁷. Tais perspectivas assemelham-se às propostas do grupo em relação ao cinema, sendo empregadas nas produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

No sentido cultural, a cidade de São Paulo teve um pós-guerra de grande “efervescência cultural”, presenciando as realizações e criações de:

dois museus de arte, à formação de uma companhia teatral de alto nível, à multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, seminários, exposições, revistas de divulgação artística e cultural, à construção de uma grande e moderna casa de espetáculos, à criação de uma filмотeca, à criação de uma bienal internacional de artes plásticas.³⁸

Tais realizações tornaram-se possíveis por conta do estabelecimento de uma burguesia industrial que financiava, direta ou indiretamente, a produção cultural. Cultura esta que diferencia a grande cidade da província, a cidade de São Paulo enquanto metrópole, a então “cidade que mais cresce no mundo”, conforme um *slogan* comum no início dos anos 1950, se distanciava de seu passado agrícola. Através de tais empreendimentos, a burguesia paulista transmitia “determinada visão do mundo”, uma vez que se estendia por toda sociedade através de centros de difusão, tais como: museus, teatros e cinemas. Portanto, não se limitou a financiar

³⁶ GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 485.

³⁷ *Ibidem.*, p. 486.

³⁸ GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 11.

uma produção apenas para seu próprio consumo, ou com função “aristocratizante”, tal como o fazia a burguesia cafeeira³⁹.

No período da Segunda Guerra a conjuntura facilitou o desenvolvimento artístico em diversos países que não partilhavam de uma tradição secular, tal como ocorreu no Brasil, uma vez que o conflito deflagrado na Europa gerou tanto a dificuldade para entusiastas estudarem lá, quanto a dispersão de diversos artistas europeus pelo mundo. Por sua vez, o contexto do pós Segunda Guerra facilitou a aquisição de obras de arte e antiguidades estrangeiras, tanto por conta da situação econômica delicada atravessada pelos países europeus, quanto pelo câmbio favorável da moeda brasileira⁴⁰.

O desenvolvimento cultural paulista que principiava da burguesia, segundo Rudá de Andrade⁴¹, fazia “parte de uma espécie de complexo de subdesenvolvimento da burguesia paulista”. Conforme esclarece Andrade⁴²:

Em São Paulo, a burguesia que se sente forte e ascendente não estaria a seus olhos plenamente realizada se não houvesse também, como nas grandes potências, esse tipo de manifestações culturais e o próprio mecenato. Germinou a idéia de que era chegada a hora, para os grandes burgueses paulistas, de refinar a vida, cercar-se de arte e cultura. (...) Ora, nesse quadro, o cinema é fundamental: é a arte do século XX, a mais ‘moderna’ das artes, e para completar é ‘arte industrial’.

Portanto o cinema, conforme salientado por Rudá de Andrade, seria a arte do século XX e não poderia ficar de fora de tais empreendimentos, sobretudo pelo seu caráter de produção industrial, em dupla sintonia com as aspirações da burguesia industrial paulista.

³⁹ GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 11-16.

⁴⁰ Cf. DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 89-95.

⁴¹ *apud.*, GALVÃO. *op. cit.* p. 12-13.

⁴² *Idem.*

2.1 OS DEBATES ANTECEDENTES EM TORNO DA IDENTIDADE NACIONAL

No presente tópico, pretendemos apontar sumariamente algumas perspectivas das diferentes significações construídas quanto à identidade nacional no Brasil entre meados do século XIX até a primeira metade do século XX. Sem a intenção de esgotar o debate⁴³, traçaremos algumas considerações que serão retomadas em momentos oportunos no decorrer da pesquisa, mas que lançamos em evidência já neste primeiro momento.

De início, concordamos com Renato Ortiz⁴⁴ quando o autor afirma que todo processo de construção identitária se dá através de mecanismos simbólicos e, desta forma, “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”. Desta forma, tanto ao pensarmos os debates que se desenvolveram no campo artístico, quanto àqueles calcados em argumentos científicos propostos em debates intelectuais, colocamos em evidência que tais situações procuram responder uma necessidade historicamente estabelecida pela sociedade no momento em questão.

No campo artístico, tais preocupações entram em pauta em meados do século XIX, no período conhecido como Segundo Reinado (1840-1889), com a declaração da maioria de Dom Pedro II, este sendo instituído com o poder para exercer as funções constitucionais, até a Proclamação da República. Conforme Couto⁴⁵, neste período ocorrem “os primeiros indícios de um projeto cultural mais amplo de tendência nacionalista no Brasil”. Assim, Dom Pedro II procurou tanto conferir unidade quanto afirmar o Brasil enquanto uma nação civilizada perante as nações estrangeiras. Dentre suas atuações, destacam-se: o custeio e a participação

⁴³ Até mesmo por se tratar de um debate com extensa bibliografia. Dentre os autores, cf.: ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1999.; ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.; VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993.; MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.; BRESCIANI, Maria Stella. Identidades inconclusas no Brasil do século XX: fundamentos de um lugar comum. In.: BRESCIANI, Maria Stella; NAXARA, Márcia. (orgs.). **Memória e (res)sentimentos**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: EdUnicamp, 2009.; CHAUI, Marilena de Souza. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983.; REIS, Jose Carlos. **As identidades do Brasil**: de Varnhagen a FHC. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2000.; DEBRUN, Michel. A identidade nacional brasileira. **Estudos Avançados**. vol.4, n.8, São Paulo Jan./Abr. 1990.

⁴⁴ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 8

⁴⁵ COUTO, Maria de Fátima. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Unicamp, 2004. p. 23.

efetiva no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)⁴⁶, ao presidir diversas reuniões deste grupo; assim como pelo financiamento a pintores, escritores e cientistas que desenvolviam trabalhos relacionados à nacionalidade brasileira.

Dessa forma, com o objetivo de traçar as originalidades locais e estabelecer um imaginário coletivo, a produção artística partiu de aspectos formais identificados ao Romantismo europeu. Sua adaptação ao caso brasileiro se deu a partir do indígena, o nativo do Novo Mundo, sendo exaltado pelo movimento indianista. No campo literário, o indígena se transforma “no ‘ancestral nobre e heróico’ de um povo à procura de suas origens”⁴⁷. Aqui, se destacou a obra de José de Alencar, com: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Conforme Couto⁴⁸, o autor somou “sua contribuição pessoal ao mito da formação do Brasil a partir da fusão de duas raças”.

Este desdobramento foi difundido em menor escala nas artes plásticas, mas sintonizado a par do desenvolvimento da identidade nacional, desenvolveu-se com mais ênfase o assunto da pintura histórica, no qual podemos mencionar os pintores Vítor Meireles e Pedro Américo como exemplos. Conforme esclarece Couto⁴⁹, tanto as manifestações literárias quanto as pictóricas, ao tematizarem o indígena, ligavam-se ao olhar europeu desenvolvido sobre este com a ideia do “bom selvagem”, “pronto a sacrifícios em nome do bem-amado”. Ainda neste período, o negro, estabelecido na condição de escravo, era um lugar de silêncio no discurso de então.

Com os fatos ocorridos no último terço do século XIX – a Abolição da Escravidão (1888) e a Proclamação da República (1889) –, o negro foi inserido no debate intelectual e então passou a ser discutida a relação entre identidade nacional e a questão racial. Devemos lembrar que no decorrer do século XIX se disseminaram na Europa as teorias que procuravam descrever a diferença entre os povos com argumentos que se propunham científicos, mas que em última instância

⁴⁶ O primeiro IHGB foi criado na cidade do Rio de Janeiro em 1838. Seu objetivo era “construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos” (SCHWARCZ, 2010). Desta forma, procurou unificar a nação a partir de um passado que se mostrasse singular. Cf.: SCHWARCZ, Lilia Moritz. Os institutos históricos e geográficos: “guardiões da história oficial”. In.: _____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 99-140.

⁴⁷ COUTO, Maria de Fátima. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Unicamp, 2004. p. 24.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 26.

procuravam construir uma suposta superioridade europeia que justificasse sua dominação colonial no momento em questão.

O evolucionismo social, segundo Chaves⁵⁰, seria a transposição das teorias biológicas ao campo social. Herbert Spencer é “considerado o fundador deste racismo científico”. Spencer⁵¹ classificou as sociedades humanas em estágios, passando dos mais simples, que seriam os primitivos, até chegarem aos mais evoluídos que, neste caso, se identificariam aos estágios mais complexos, referindo-se aos europeus civilizados. Nesta perspectiva, o racismo científico se dá ao afirmar que os povos dividem-se em: inferiores, tratadas como sociedades homogêneas, “graças a incapacidade dos seus membros de alterar artificialmente as condições de existência e dessa forma promover diferenciações econômicas”⁵²; e os superiores, sociedades industrializadas que provam sua superioridade por desenvolverem formas sociais mais complexas. Além disso, Spencer ressalta que entre os povos e entre as pessoas, há uma luta natural que sucede sempre na subordinação do mais fraco pelo mais forte.

Em vertente bastante próxima, se deu o pensamento baseado no “determinismo geográfico”. Este era baseado na premissa de que o clima, vegetação, localização, dentre outros elementos, influenciariam no desenvolvimento das populações. Desta forma, era outro fator decisivo na diferenciação entre os povos.

É neste contexto que os pioneiros das Ciências Sociais no Brasil passaram a pensar a nação, dentre eles Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha especialmente no período em torno de 1888-1914. Assim, o debate sobre a identidade nacional é cruzado com as questões de raça, especialmente com os dois primeiros cientistas, e sobre o meio geográfico com Euclides da Cunha. É interessante pontuarmos que o desenvolvimento de tal ideário no Brasil, se dá justamente no momento em que ele passa a ser desacreditado na Europa. Conforme esclarece Ortiz⁵³, apesar de tal descompasso, as elites intelectuais brasileiras não estavam consumindo tais ideias de forma passiva. Diante do dilema

⁵⁰ CHAVES, Evenice Santos. Nina Rodrigues: sua interpretação do evolucionismo social e da psicologia das massas nos primórdios da psicologia social brasileira. **Psicologia em estudo**. Maringá, v. 8, n. 2, p. 29-37, 2003. p. 30.

⁵¹ Em sua obra “First principles”, publicada em 1862.

⁵² CHAVES, Evenice Santos. *op. cit.* p. 30.

⁵³ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 29-30.

colocado pela necessidade de construir uma identidade nacional, os intelectuais escolhiam e adaptavam determinados pontos que seriam úteis para este processo.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, diante da crise de valores que ocorreu no contexto da guerra, houve modificações nas concepções do papel do intelectual e da literatura na sociedade brasileira. Segundo Velloso⁵⁴:

a idéia corrente é a de que o intelectual deve forçosamente direcionar suas reflexões para o destino do país, pois o momento é de luta e de engajamento, não se admitindo mais o escapismo e o intimismo. Cabe, então, ao intelectual evitar os temas de cunho pessoal: ele deve deixar de falar de si mesmo para falar da nação brasileira.

Assim, a literatura é situada como um mecanismo capaz de educar civicamente, e a função social da arte “deixaria de ser um caprichoso subjetivismo para interferir na própria organização da sociedade”⁵⁵, através de sua função didática. É com este clima de engajamento que os anos 1920 apresentam a arte moderna brasileira. Aqui é importante situarmos a atuação da cidade de São Paulo, quando o pólo artístico e intelectual começa a se exercer nesta, uma vez que o foco até então era no Rio de Janeiro.

No início da década de 1920, Velloso salienta que a cidade de São Paulo passa por “uma situação de otimismo”. Com o fim da Guerra, pensa-se em uma nova etapa mundial, onde a América passaria a exercer a liderança mundial. No estado de São Paulo este otimismo é maior por conta do progresso econômico e social vivenciado então, sendo apoiada pela imprensa a ideia de se tratar de um centro difusor da modernidade, através da associação da cidade com as grandes capitais estrangeiras.

Este processo de auto-afirmação se dá em paralelo à uma desqualificação da cidade do Rio de Janeiro, assim, “a promiscuidade de suas praias, o aspecto anárquico de sua economia, a futilidade dos hábitos cariocas e a violência e amoralidade do carnaval são objeto de inúmeras crônicas e charges publicadas no Correio Paulistano”⁵⁶. Em contrapartida, a cidade de São Paulo é idealizada “como a

⁵⁴ VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993. p. 90.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 91.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 93.

terra do trabalho, do espírito pragmático, da responsabilidade e da seriedade”⁵⁷, portanto, em sintonia com a modernidade e seus adjetivos relacionadas a vida urbana e a ética capitalista, justificaria a cidade como modelo a ser seguido pela nação.

Portanto, este cenário tornou-se campo fértil para o desenvolvimento da arte moderna, onde ocorre a paradigmática semana de 1922, marcando o início do modernismo no Brasil sendo representado em diferentes campos, tais como: literatura, pintura, escultura, música e poesia. Neste primeiro momento, o movimento foi marcado pela ênfase na atualização da arte brasileira, que pretendeu “romper com o provincianismo que predominava no meio artístico-intelectual do país e libertar a arte e a literatura brasileira das tradições acadêmicas, incorporando as inovações formais da vanguarda européia”⁵⁸.

No decorrer da década em questão são afirmadas as linhas que se desenvolverão até meados do século. Já em 1924 são apontadas novas perspectivas com o “Manifesto Pau-Brasil”⁵⁹ de Oswald de Andrade, neste o autor

pregava o retorno ao primitivo, às fontes antropológicas nacionais, exaltando o conhecimento intuitivo e rejeitando todo processo de transplantação cultural. Se, em um primeiro momento, ser moderno significava acertar o passo com a Europa, após 1924 os artistas da vanguarda brasileira julgaram primordial participar da construção de uma cultura ‘verdadeiramente’ nacional.⁶⁰

Assim, progressivamente a perspectiva da atualização estética, em relação à Europa, cedeu lugar a busca e afirmação dos traços nacionais. Desta forma, o projeto visava tanto uma renovação temática do caráter nacional, quanto uma proposta mais ampla que contemplava o sentido de cultura nacional. Tal perspectiva do nacionalismo foi pensada como uma prerrogativa essencial para o estabelecimento da modernidade. Dentro desta linha de pensamento, o ser moderno, pensado na integração com a cultura universal, se constituiria a partir da contribuição que a particularidade nacional poderia proporcionar com sua

⁵⁷ VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993. p. 93.

⁵⁸ COUTO, Maria de Fátima. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Unicamp, 2004. p. 21-22.

⁵⁹ O manifesto foi publicado pelo “Correio da Manhã” em 18 de março de 1924.

⁶⁰ *Ibidem.*, p. 22.

singularidade. Moraes⁶¹ esclarece que tal ênfase se colocou em dois níveis: um primeiro responsável por “furar a camada mistificadora de cultura importada que já dura quatro séculos”; sendo seguido pela construção de “uma nova visão da realidade, a de um país redescoberto”.

A camada mistificadora citada se refere à construção de uma representação erudita da cultura brasileira, os traços bacharelescos e doutores que criavam a transplantação de soluções estrangeiras para a cultura nacional. Neste viés, são criticadas sobretudo as estéticas do século XIX, o Romantismo e o Naturalismo, tanto nas artes plásticas quanto no campo literário. Conforme esclarece Moraes⁶²:

No “Pau-Brasil” não é o passado genérico que é negado, mas parte concreta deste passado, o lado doutor, aquele que escondia, em função do processo de transplantação cultural, o verdadeiro passado brasileiro. Daí a recuperação do nosso lirismo, dos traços bárbaros da civilização brasileira. Por esta razão também a importância do contato com as vanguardas europeias é menos decisiva que no primeiro tempo modernista. Nosso material cultural deve ser descoberto aqui mesmo.

O Manifesto reconhecia os antagonismos enfrentados em seu tempo, que situavam o país dentro de uma experiência modernizadora, mas que ao mesmo tempo ainda eram presenciados no cotidiano diversos resquícios relacionados ao atraso. Aí se colocavam os impasses entre “presente e passado, modernização e atraso, campo e cidade, eruditismo e sabedoria popular”⁶³, por exemplo. A perspectiva adotada por Oswald de Andrade, ao focar em tais antagonismos, não procurou negar uns em privilégio de outros, mas estabelecer uma conciliação entre tais elementos, de tal maneira que estes resquícios do passado, ao serem interpretados por um enfoque moderno – que divergia daquele erudito, o olhar de “doutor” criticado pelo Manifesto –, trariam em síntese aquilo que seria próprio do nacional.

O problema apontado ao processo de transplantação, se dava pelo fato de o mesmo não ser capaz de produzir ou transmitir a originalidade no nacional. Desta forma, a transplantação em si só corroborava com o atraso, uma vez que gerava a ilusão de um país culto. Tecnicamente estaria equiparada à cultura estrangeira, mas

⁶¹ MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978. p. 82.

⁶² *Ibidem.*, p. 87.

⁶³ *Ibidem.*, p. 85.

ainda assim seria pouco eficiente ao produzir um conteúdo original, que pudesse servir como contrapartida, caso não fosse capaz de representar a originalidade da nação.

Ainda com Oswald de Andrade, ocorre em 1928 a publicação de seu “Manifesto Antropófago”, neste momento os olhares aos elementos históricos, ao “Brasil profundo” que se encontrava fora do espaço urbano, é visto como primitivo, mas com um olhar diferenciado daquele pejorativo lançado na virada do século. Aqui “as lendas indígenas, os temas folclóricos, as festas e tradições populares tornam-se suas principais fontes de inspiração”⁶⁴, assim tais elementos ao invés de representarem o atraso, apontariam para novas perspectivas de um país que estaria repleto de possibilidades para o desenvolvimento futuro.

Nesta perspectiva, a realidade nacional, ou o elemento que a representaria por si, estaria presente em um nível subjacente que deveria ser alcançado pelo artista a partir de sua intuição e integração. Estas, por sua vez, conforme Moraes⁶⁵ destaca em sua leitura do manifesto, seriam apreendidas através de dois níveis: o do diagnóstico e o da cura. Enquanto o primeiro se daria com o esforço do artista em desvendar de forma intuitiva o elemento representante da realidade nacional, o segundo proporia a absorção de elementos estrangeiros.

Trata-se de uma linha já abordada com o Pau-Brasil e que se amplifica no sentido de negação da “consciência enlatada”, que era fruto de um longo período de colonização. Essa vista era encarada como deturpação da realidade nacional, que se dava através do saber especulativo, que deveria ser superada por uma abordagem intuitiva.

O que se apresenta aqui enquanto diferencial em relação ao manifesto Pau-Brasil, é a reavaliação da maneira que os elementos estrangeiros foram associados à cultura nacional. Nesta perspectiva, Moraes⁶⁶ afirma que: “o instinto antropofágico, por um lado destrói pela deglutição, elementos de cultura importados; por outro, assegura a sua manutenção em nossa realidade, através de um processo de transformação/absorção de certos elementos alienígenas”.

⁶⁴ COUTO, Maria de Fátima. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Unicamp, 2004. p. 29.

⁶⁵ MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978. p. 142.

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 144.

Durante a ditadura estabelecida com o Estado Novo (1937-1945), a consolidação de um projeto artístico e ideológico foi acelerada, uma vez que Getúlio Vargas pretendeu desenvolver o sentimento nacionalista que garantisse unidade social, atuando como mecenas de diversos empreendimentos artísticos relacionados à arte moderna. Seu projeto de governo passou tanto pelo nacionalismo industrial, com o investimento no crescimento das indústrias de base no país, assim como em políticas culturais, orquestradas pelo ministro da educação Gustavo Capanema⁶⁷.

O projeto político encabeçado por Capanema, ao trabalhar ações voltadas ao desenvolvimento educativo e cultural, contou com a aproximação de diversos modernistas. Conforme esclarece Paranaguá⁶⁸:

Ao tempo que mantinha uma posição conciliadora entre os partidários da Escola Nova e os católicos militantes, Capanema atraiu vários expoentes modernistas, como seu chefe de gabinete Carlos Drummond de Andrade, e Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, além de Cândido Portinari, Lúcio Costa, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Affonso Arinos de Mello Franco e Rodrigo Mello Franco de Andrade.

Em relação ao cinema, Vargas demonstrava interesse, conforme observamos em discurso proferido em 1934, em situá-lo como ferramenta auxiliadora no processo de educação. Em suas palavras⁶⁹, afirmava que:

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva.

Assim, o cinema, juntamente com o rádio, poderiam desempenhar o papel de educadores para a grande massa de analfabetos que ainda existiam no Brasil⁷⁰. De fato, as preocupações referentes ao papel pedagógico que o cinema poderia

⁶⁷ Cf. BERCITO, Sônia de D. R. **O Brasil na década de 1940: autoritarismo e democracia**. São Paulo: Ática, 1999. p. 26-39.

⁶⁸ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. p. 77.

⁶⁹ VARGAS, Getúlio. apud. SIMIS, Anita. **Estado e cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008. p. 30.

⁷⁰ Para se ter uma ideia, no início do século o número de analfabetos correspondia a 85% da população, conforme salienta SIMIS, Anita. **Estado e cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008. p. 31.

desempenhar, já vinham se acentuando desde a segunda metade dos anos 1920 e no início dos anos 1930, com artigos veiculados em revistas educativas. As discussões apontavam tanto na necessidade de produzir filmes que pudessem servir de forma pedagógica, quanto a imposição de censuras para as películas, nacionais e estrangeiras, que não fossem “moralmente sadias”⁷¹.

Um passo importante nesta direção foi a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1936. Sua legitimação era garantida pelo número de intelectuais envolvidos, sob a direção do renomado antropólogo Roquette-Pinto, o Instituto contava com a assessoria dos especialistas: “Affonso de Taunay, Carlos Chagas Filho, Vital Brasil, Agnaldo Alves Filho (Instituto Pasteur) e Alírio de Matos (Observatório Nacional)”⁷². Intelectuais estes que legitimariam o estatuto científico das películas educativas.

No amplo leque de produções realizadas pelo Instituto, destacam-se em seus enfoques temáticos:

[a] vulgarização técnica e científica, higiene e saneamento, educação rural, formação profissional e artes aplicadas, folclore, fauna e flora, eventos históricos e comemorações cívicas (o INCE produziu 354 curtas e médias-metragens em trinta anos).⁷³

De maneira geral, a tônica da ideologia estado-novista procurou difundir as temáticas nacionais associadas ao trabalho e ao trabalhador. Assim, os valores de um novo homem deveriam acompanhar à ética capitalista que caminhava com o processo de industrialização, em detrimento do estigma da “malandragem”⁷⁴ propalado na cultura popular. A proposta desenvolvida pelo governo, em parte, estava em sintonia com a nova onda de nacionalismos que ganhavam força na Europa, em especial com os nazifascismos, que buscavam associar o Estado à nação. Desta forma,

⁷¹ MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 113-129.

⁷² *Ibidem.*, p. 153.

⁷³ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. p. 85.

⁷⁴ Sobre este aspecto, destacamos a perseguição realizada aos compositores populares, em especial os sambistas. Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939, foram estabelecidas uma série de censuras à sambas que destoassem da ética do trabalho e colocavam em evidência a “malandragem” e o ócio, propriamente dito, como características da população brasileira. Sobre este assunto, Cf.: PARANHOS, Adalberto. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no “Estado Novo”. **Locus: revista de história, Juiz de Fora**, v. 13, n. 2, p. 179-192, 2007.

A consolidação da nação brasileira, que estaria sendo alcançada durante o Estado Novo, seria a expressão maior da harmonia social trazida por este regime. Com esta ideia produzia-se a dissolução, no plano simbólico, dos conflitos sociais, na medida em que a sociedade era representada por um conceito unificador e homogeneizante: o nacional.⁷⁵

Foi este o tom enfatizado no decorrer das décadas de 1930 e 1940. Primeiramente através da mudança no foco artístico, quando a arte é pensada mais pelo assunto, do que por um “engajamento estético-vanguardista”⁷⁶. Assim, a boa arte seria aquela que melhor representasse seu grau de nacionalidade. Conforme salienta Carlos Zilio⁷⁷,

de 1930 até 1945, o Modernismo sofre algumas adaptações. Não bastava mais uma arte que fosse brasileira e moderna. Ela havia de ser também social, vale dizer, vinculada aos problemas do povo brasileiro e destinada a ele. Em termos estilísticos, a imagem da segunda fase do Modernismo tem um tratamento mais realista, e passa a privilegiar uma temática voltada para retratar o povo em situações de trabalho, nas suas festas e na sua miséria.

Neste período, destacamos a atuação em um plano teórico e criativo de Mário de Andrade, em sua defesa à construção de uma arte autêntica e nacional. Couto⁷⁸ afirma que a crítica de arte moderna que atuava no período, onde aí se encontra Mário de Andrade, procurava “fundamentar o desejo de construção de uma arte autêntica, expressão do ‘verdadeiro’, caráter brasileiro, incentivando a elaboração de uma iconografia especificamente nacional”. Conforme já observamos, os estudos desenvolvidos no período procuravam fundamentar no passado as características de originalidade que distanciavam artistas brasileiros das influências da metrópole, tal como ocorre com o olhar lançado ao Barroco brasileiro, em especial ao escultor Aleijadinho, assim como buscar elementos culturais representantes da originalidade da nação.

Este olhar foi trazido ao presente para justificar os artistas que melhor representavam as características nacionais, tal como ocorre com Di Cavalcanti, por

⁷⁵ BERCITO, Sônia de D. R. **O Brasil na década de 1940: autoritarismo e democracia**. São Paulo: Ática, 1999.p. 27.

⁷⁶ COUTO, Maria de Fátima. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Unicamp, 2004. p. 32.

⁷⁷ ZILIO, Carlos. Artes Plásticas: da Antropofagia à Tropicália. In.: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João L.; LEITE, Lígia C. M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 15.

⁷⁸ COUTO, Maria de Fátima. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Unicamp, 2004. p. 32.

ter inserido nas telas as populações suburbanas, com o morro e o samba. Tal posicionamento se deu em contraposição aos experimentalismos formais desempenhados por artistas que estavam mais em sintonia com a Europa no momento em questão, dentre eles Antônio Gomide e Ismael Nery, interessados nas estéticas cubistas e surrealistas⁷⁹.

É aqui que o posicionamento de Mário de Andrade se destacou na virada nacionalista ocorrida com o Modernismo brasileiro, ao se colocar na tarefa de definir quais as melhores opções dentre as formas para definir a realidade nacional. Segundo Couto⁸⁰,

Mário de Andrade acreditava que o verdadeiro artista – fosse ele pintor, escritor ou músico – deveria ser o representante de uma cultura local. Nesse sentido, rejeitava com vigor a pura expressão do gênio criador, o experimentalismo gratuito e o formalismo acentuado das correntes vanguardistas.

Em sua proposta, se evidenciava o aspecto da arte ser produzida com a finalidade de ser compreensível ao povo, de maneira que pudesse comunicar algo com este. Assim, sua rejeição ao “experimentalismo gratuito”, procurava suprimir a distância entre os campos eruditos e populares, através da ênfase em assuntos que estivessem ao alcance do público, onde se propunha os temas folclóricos e populares⁸¹.

Segundo Mônica Velloso⁸², o modernismo traz em seu cerne uma nova concepção do regional. Nessa perspectiva, o folclore, disposto em diversas regiões do Brasil, é identificado dentro de elementos que revelam uma unidade e que se corporificam através da nação. É nesse eixo que Mário de Andrade se destaca, uma vez que desenvolveu seu campo de pesquisa relacionado às diferentes manifestações musicais, e estabeleceu a teoria da “desgeografização”, como o “processo através do qual se descobre, além das diferenças regionais, uma unidade

⁷⁹ COUTO, Maria de Fátima. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Unicamp, 2004. p. 33-34.

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 34.

⁸¹ Conforme salienta Couto, tais características já se apresentavam em seu “Ensaio sobre a música brasileira”, lançado em 1928.

⁸² VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993.

subjacente relativa à sua identidade”⁸³. Portanto, a pesquisa se desenvolvia no sentido de capturar tal unidade que se expressava em diferentes localizações.

Conforme já observamos anteriormente, os manifestos guiados por Oswald de Andrade propunham uma captação mais intuitiva da realidade. Em contrapartida, Mário de Andrade se situou à parte desta perspectiva, uma vez que se voltou para o estudo compreensivo das diferentes composições musicais populares⁸⁴, assim sua abordagem assumia um tom mais investigativo. A proposta desenvolvida por Mário de Andrade pode ser vista em sua obra “Ensaio sobre a música brasileira”, lançada em 1928⁸⁵.

Este ensaio foi um marco pela sua influência na música brasileira, inspirando uma série de importantes compositores que atuaram nas décadas seguintes, dentre eles: Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandes, os quais procuraram compor a partir de seus postulados. No ensaio, Andrade⁸⁶ afirmava que:

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística.

Aqui fica clara sua concepção sobre a maneira pela qual o artista deveria se posicionar com o aproveitamento do material cultural fornecido pelas fontes populares, a partir de um olhar erudito. Conforme esclarece Egg⁸⁷: “a música nacionalista proposta por Mário de Andrade no Ensaio era tarefa para compositores que dominassem as técnicas composicionais europeias e que se dispusessem a criar um idioma musical brasileiro culto”.

⁸³ VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993. p. 97.

⁸⁴ Conforme salienta André Egg (2003, p. 4), o conceito de “música popular” – diferente da forma que utilizamos atualmente – para Mário de Andrade se referia às diversas manifestações musicais geradas fora dos centros urbanos, “sinônimo de folclore rural, aonde a tradição podia ser encontrada em estado puro. A música urbana era chamada de ‘popularesca’, e considerada impura por causa do cosmopolitismo e da destinação comercial (rádio, discos, espetáculos)”. Cf.: EGG, André. “Mário de Andrade e Schostakovich – sobre a música e sua função social”. Comunicação apresentada no II Simpósio da Associação Brasileira de Críticos de Arte – Regional Sul. Curitiba, 2003. Disponível em: <http://andreegg.org/textos/Mario_e_Schostakovich.pdf>

⁸⁵ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sôbre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1962. [1928]

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 15.

⁸⁷ EGG, André. *Op.cit*, p. 3.

Moraes⁸⁸ destaca a aproximação de Mário de Andrade com os ideais difundidos pelo “Manifesto Pau-Brasil”, sobretudo na ênfase comum entre os modernistas em passar pelos elementos nacionais tendo em vista a produção universal. Assim, a aproximação de Mário com o manifesto Pau-Brasil se deu, em um primeiro momento, por acreditar que seriam as perspectivas que mais se assemelhavam às suas concepções, ainda que fizesse algumas ressalvas aos escritos difundidos por Oswald. A crítica construída por Mário, segundo Moraes⁸⁹, se deu fundamentalmente por uma compreensão distorcida da proposta oswaldiana. Os conflitos ocorreram especialmente em relação à crítica ao saber erudito que estabelecia uma apreensão mais intuitiva do nacional, tendo em vista que a abordagem de Mário de Andrade se diferenciava justamente por seu foco em pesquisas exaustivas de materiais culturais.

Em conferência proferida em 1942⁹⁰, Mário de Andrade estabeleceu um balanço dos vinte anos percorridos desde a Semana de 1922. Nesta voltou a afirmar a importância social da arte, a qual deveria ir além da “simples criação do belo”⁹¹, destacou a função social que o artista deveria desempenhar perante o público, debate que seria caro as discussões desenvolvidas pela esquerda nos anos seguintes, conforme veremos mais adiante.

2.2 ALBERTO CAVALCANTI E A COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

A consolidação do cinema como arte do século foi alcançada sobretudo com a hegemonia do cinema norte-americano, fortemente amparado em um aparato de distribuição comercial, assim como se sustentou em sólidas bases industriais.

Em um quadro mais amplo, a produção cinematográfica dos Estados Unidos, mais conhecida como *hollywoodiana*, assumiu uma posição mais confortável já no início da Primeira Guerra Mundial, quando suas maiores rivais na produção

⁸⁸ Cf. MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978. p. 89s.

⁸⁹ MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978. p. 93.

⁹⁰ A “conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942, posteriormente repetida em São Paulo”. Cf. LOURENÇO, Maria C. F. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

⁹¹ *Apud.*, COUTO. *Ibidem*. p. 36.

cinematográfica, a França e a Itália, entraram em declínio⁹². Seu auge econômico foi alcançado durante a década de 1930 e início dos anos 1940. Logo após a crise de 1929, o cinema *hollywoodiano* conseguia atrair grande público, explorando uma das possíveis funções do cinema, a de entretenimento. As pessoas encontravam uma forma de “esquecer, mesmo que por poucas horas, as dificuldades que os esperavam do lado de fora do cinema”⁹³. O cinema, em consonância com os planos governamentais – o *New Deal* –, passou a “disseminar a confiança e o otimismo em relação à recuperação econômica dos Estados Unidos”⁹⁴. No auge da política da “boa vizinhança”, implementada pelo governo Roosevelt, o cinema *hollywoodiano* explorou temáticas pan-americanas, onde surgiram figuras como a de Carmem Miranda⁹⁵. O cinema então demonstrava outra faceta, a de ferramenta de propaganda, visando estabelecer laços entre os países das Américas e, conseqüentemente, ampliando o mercado *hollywoodiano* pelo continente⁹⁶.

A partir de 1941, quando o governo dos Estados Unidos posicionou-se contra o Eixo na Segunda Guerra Mundial, o cinema norte-americano novamente assumiu um papel propagandista, desta vez suscitando os imaginários do público através de filmes que afluíssem o sentimento nacionalista e justificassem o ingresso do país na batalha. A indústria cinematográfica *hollywoodiana* teve seu período áureo no fim da década de 1930, produzindo “mais filmes que todas as outras indústrias cinematográficas do mundo reunidas”⁹⁷. Esta indústria passou por um período de declínio no pós-guerra, devido ao lançamento da televisão que foi “rapidamente assimilada pela classe média e pela classe operária norte-americanas”⁹⁸. Com a diminuição das bilheteiras, conseqüentemente houve o decréscimo dos lucros para as companhias produtoras.

O padrão *hollywoodiano* que passava por dificuldades no pós-guerra, foi tomado como referência para o cinema que surgia no Brasil em fins dos anos 1940

⁹² COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. (org.). **História do Cinema Mundial**. 5.ed. Campinas: Papyrus, 2009. p. 38.

⁹³ LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 55.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ Cf.: TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁹⁶ LEITE. *Op. cit.* 56-57.

⁹⁷ *Ibidem*. p. 60.

⁹⁸ *Ibidem*. p. 75.

com perspectivas industriais. Segundo Galvão e Souza⁹⁹, “durante os anos 30 e 40, o cinema em São Paulo mal existiu” e “na passagem para os anos 50, porém, o panorama se modifica inteiramente”. Entre os anos de 1949 e 1950, foram criadas cinco produtoras, das quais destacam-se: a Maristela, a Multifilmes e a Vera Cruz.

Dessa forma, a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi legitimada em 1949 juntamente com a chegada do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti que, após passar trinta anos fora do país, retornava à convite de Assis Chateaubriand com o objetivo de ministrar uma série de palestras sobre cinema no Museu de Arte de São Paulo. Nesta ocasião, a convite de Franco Zampari, Cavalcanti foi contratado para ser produtor geral da Companhia que já se encontrava em processo de criação.

A proposta da Vera Cruz era de criar um cinema que estivesse “totalmente desvinculado do que existia até então”, - especialmente em relação às chanchadas cariocas – “um cinema que, pela primeira vez no Brasil, fosse ‘expressão de cultura’”¹⁰⁰. A produtora cinematográfica carioca Atlântida era referência na produção de chanchadas durante os anos 1940, contratando como atores e atrizes, celebridades que faziam sucesso no rádio¹⁰¹. As chanchadas veiculavam uma imagem do Brasil diferente daquela pretendida pela Vera Cruz, conforme a definição de Rosangela Dias¹⁰²:

as chamadas chanchadas, uma mistura de comédia, musical, romance e trama policial, onde os protagonistas eram muitas vezes pessoas que não tinham empregos fixos, malandros viradores, camelôs, biscateiros, expondo um Brasil afastado dos padrões dos países industrializados.

Procurando ir além da realidade do cinema brasileiro de então, a Vera Cruz investiu na construção de grandes estúdios, equipamentos de ponta e na contratação de técnicos estrangeiros de alto nível, objetivando manter patamares de

⁹⁹ GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995 p. 485.

¹⁰⁰ Ibidem p. 486.

¹⁰¹ LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 72

¹⁰² DIAS, Rosangela de Oliveira. Razões do Cinema Novo. In: **Revista do Mestrado de História**. Vassouras: Universidade Severino Sombra, 2006. p. 54.

alta qualidade em suas produções. A tentativa era de se estabelecer uma indústria do cinema com inspiração nos padrões *hollywoodianos*.

A Vera Cruz partiu do ímpeto de construir “uma companhia cinematográfica moderna, sofisticada e capaz de produzir filmes com características essencialmente brasileiras, porém com as qualidades encontradas nas películas européias e norte-americanas”¹⁰³. Para tal, a companhia importou “os melhores equipamentos dos Estados Unidos” e, através de contatos de Alberto Cavalcanti, contratou técnicos de alto nível provenientes da Europa, aproveitando-se que naquele momento o continente ainda se recuperava dos danos causados pela Segunda Guerra.

A proposta criada pela Companhia, que visava representar elementos nacionais, pôde ser percebida logo no lançamento de seu primeiro longa-metragem, o *Caiçara* (1950, Adolfo Celi), quando seu diretor declarou na estreia da película que: “a vida e os costumes dos caiçaras foram os nossos mestres, as suas lembranças, as nossas fantasias: o seu linguajar característico compõem nossos diálogos”¹⁰⁴. Complementando que: “se o público que nos assistir reconhecer em *Caiçara* as características de sua terra, poderemos orgulhar-nos de ter encontrado uma linguagem cinematográfica realmente brasileira”.

Em um momento posterior ao lançamento da obra em questão, a qual já havia sofrido críticas, Cavalcanti afirmou que:

Talvez esta minha atitude, no passado – de não pecar somente (sic) por abstenção – não seja realmente suficiente no Brasil, e o primeiro passo para uma contribuição sob o ponto de vista social seja um estabelecimento mais preciso das características nacionais. Os críticos acusaram de falso o lado folclórico de *Caiçara*. Porém o mais superficial folclore não será melhor que o melodrama cosmopolita convencional do tipo de *Aí Vem o Barão?* Uma história muito semelhante a esta poderia ter sido concebida, por exemplo, tendo uma velha fazenda por ambiente e com tipos brasileiros, deixando de parte personagens copiadas de filmes americanos. O resultado, obtido com o mesmo orçamento, não só seria melhor para a bilheteria no Brasil, como contribuiria para despertar no estrangeiro um interesse muito maior.¹⁰⁵

¹⁰³ LEITE, Sidney Ferreira. *op. cit.* p. 76.

¹⁰⁴ Adolfo Celi *apud.*, GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema:** repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 114.

¹⁰⁵ CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade.** São Paulo: Livraria Martins Editôra S. A., 1953. p. 230.

Ainda segundo Cavalcanti, o cosmopolitismo seria “a grande tragédia que ameaça a nossa indústria”, e apenas “uma técnica de qualidade internacional, indispensável para disputarmos a exportação, a sério de uma expressão estritamente nacional, resolverá o problema industrial do nosso cinema.” Complementando sua preocupação com o aspecto social do filme, afirmava que: “o valor social do filme não se limita aos elementos de propaganda, seja ela consciente ou não, nem a êsse abstencionismo às avessas de usar temas que são no fundo nocivos ao público, e que lhe dá noções erradas sôbre a estrutura de um mundo, onde sistemas superados lutam deslealmente pela sua sobrevivência”¹⁰⁶.

Tanto a declaração de Celi no lançamento do filme, quanto as de Cavalcanti proferidas posteriormente, nos revelam a preocupação em representar o elemento nacional que estaria presente fora dos centros urbanos. Devemos destacar o interesse em atingir o mercado estrangeiro que é revelado por Cavalcanti, o qual seria alcançado através do alto investimento técnico e pelo interesse despertado no público estrangeiro em temas que representassem com certa fidelidade as características nacionais.

No entanto, haviam algumas tensões que se estabeleciam justamente por conta do elevado número de técnicos estrangeiros incumbidos dessa missão. Através de três depoimentos¹⁰⁷ de sujeitos que estiveram inseridos nas produções da Companhia, podemos perceber algumas tensões geradas entre a expectativa dos filmes e o conhecimento dos técnicos estrangeiros sobre o Brasil, a fim de suprirem os anseios referentes aos temas propostos para serem desenvolvidos nas películas.

No que se refere à questão do conhecimento da cultura brasileira, o técnico inglês Rex Endsleigh¹⁰⁸ afirma que ele e boa parte dos técnicos nem ao menos falavam português e tampouco conheciam o país. Como exemplo, o técnico cita o episódio ocorrido durante a gravação do filme *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne). Afirma que recebeu com a equipe o roteiro para ler, sobre

¹⁰⁶ CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. São Paulo: Livraria Martins Editôra S. A., 1953. p. 230.

¹⁰⁷ Os depoimentos: do técnico inglês Rex Endsleigh; do assistente de direção Galileu Garcia e do diretor Lima Barreto, foram colhidos na década de 1970. É importante observarmos que tais depoimentos, uma vez que foram colhidos anos após a realização das produções da Vera Cruz em moldes industriais, trazem consigo as marcas do período posterior que já havia vivenciado o Cinema Novo e, embebidos por tais experiências, revela certa *mea culpa* dos envolvidos como se estes tivessem a obrigação de ter feito outro cinema na época. Disponíveis em: GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o Caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 117-128; 138-145.

¹⁰⁸ REX ENDSLEIGH, *apud*. GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 121-123

um filme de temática rural, tratava-se de um problema de decadência das antigas fazendas brasileiras – até aí a gente entendia, mas era só. Não tínhamos ideia do que isto significava, em termos da sociologia brasileira ou da psicologia dos personagens. (...) Ninguém se dava ao trabalho de nos informar sobre o significado implícito naquilo tudo, sobre o relacionamento com aqueles acontecimentos e personagens com a realidade. E na falta de informações em que nos achávamos, a coisa acabou configurando-se para nós como uma situação de Sul dos Estados Unidos¹⁰⁹.

Endsleigh reconhece as deficiências da equipe e aponta o quanto isto pode ter contribuído para o resultado final da película. Por outro lado, devemos destacar que o depoimento foi colhido mais de duas décadas após a produção do filme e, portanto, a memória do depoente foi construída ao longo dos anos levando em consideração as experiências cinematográficas que sucederam ao filme. Com fins comparativos, podemos citar o técnico responsável pela montagem da maioria dos filmes da Vera Cruz, o austríaco Haffenrichter. Sobre o filme *Sai da Frente* (1952, Abílio Pereira de Almeida), onde nasce a personagem do Mazzaropi, Almeida¹¹⁰ afirma que “conhecendo muito pouco do idioma português, Haffenrichter não achava a mínima graça nas piadas e ‘gags’ de Mazzaropi, jogando boa parte do material no lixo”.

Por sua vez, Galileu Garcia¹¹¹ afirmou que:

Houve muita briga na montagem de *O Cangaceiro*. O Lima Barreto brigou mesmo, no que fez muito bem. O diretor tem que brigar por aquilo em que ele acredita. O Haffenrichter, por ser alemão e não ter jamais aprendido nada da nossa língua, tinha uma série de coisas que ele não entendia mesmo, ou então achava que não tinha valor nenhum. (...) E o Haffenrichter fez isso com muitos filmes, não foi só *O Cangaceiro*.

Para ilustrar um ponto referente à técnica estrangeira empregada de forma rígida no contexto brasileiro, no primeiro filme da Vera Cruz, o *Caiçara* (1951, Adolfo Celi), é utilizada iluminação artificial em ambientes ao ar livre, segundo Almeida¹¹²:

¹⁰⁹ REX ENDSLEIGH, *apud* GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 123.

¹¹⁰ ALMEIDA, Claudio Aguiar. **Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968**. 2.ed. São Paulo: Atual, 1996. p. 36.

¹¹¹ GALILEU GARCIA, *apud* GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 141.

¹¹² ALMEIDA, Claudio Aguiar. *op. cit.* p. 35.

de pouco adiantou argumentar que o sol em Ilhabela tornava desnecessário o uso do pesado equipamento, adequado para filmagens na ‘cinzenta Inglaterra’: os brasileiros não sabiam fazer cinema, e seu papel deveria limitar-se à observação das lições que lhes eram trazidas pelos mestres ingleses.

Como contraponto, citamos trechos relatados no depoimento do diretor Lima Barreto e suas dificuldades para adquirir equipamentos de iluminação para a gravação do filme em questão. O diretor argumenta justamente o fato dos dirigentes não confiarem na capacidade dos brasileiros, afirmando que teve “todas as dificuldades para fazer o filme, porque achavam que brasileiro não sabia fazer cinema, só italiano lá do TBC”¹¹³.

No mesmo depoimento, ao falar sobre a desconfiança do dono da empresa – Franco Zampari –, Lima Barreto afirmou que

Ele fazia o diabo pro filme não dar certo – só para provar a sua assertiva de que brasileiro não sabia fazer cinema. E então me negava material, me negava película... Basta dizer a você que até a metade de *O Cangaceiro* nós só usamos rebatedores porque não havia a possibilidade de iluminação, ele nos negava o gerador... (...) Eu aprendi a quebrar pedra, a fazer interior – interior! – com rebatedores. Punha um rebatedor lá e outro aqui, a luz do sol batia no primeiro, rebatia no segundo e incidia na imagem.¹¹⁴

Barreto nos mostra a preferência da Companhia pelos estrangeiros. Contudo, devemos levar em consideração que Lima Barreto possuía uma personalidade forte¹¹⁵, este fato é bem explicitado por Rex Endsleigh. Ao falar sobre os diretores da companhia, cita que:

de brasileiros, só havia o Abílio, inexperiente, meio perdido, (...) e o Lima Barreto, que era um louco, muito bom para fazer documentários, mas não merecedor de confiança para um longa-metragem. Tinha grandes idéias, não há dúvida, imaginava coisas geniais, mas todo mundo sabia que, tal como ele as imaginava, as coisas eram inexequíveis.¹¹⁶

¹¹³ LIMA BARRETO, *apud* GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.* p. 143

¹¹⁴ LIMA BARRETO, *apud* GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p.144.

¹¹⁵ Nos depoimentos que estudamos, há menções sobre a personalidade de Lima Barreto. Seu egocentrismo é claro em seu depoimento, dizendo que: “Não tenho amigos, só inimigos [...]. Porque todo homem que sabe alguma coisa granjeia com muita facilidade inimigos” Cf. LIMA BARRETO, *apud.*, *Idem.*

¹¹⁶ REX ENDSLEIGH, *apud* GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 124

A tensão entre brasileiros e estrangeiros é nítida. Como resultado, esta tensão se transfere para as produções, na consolidação final das obras fílmicas. Conforme posteriormente acaba reconhecendo Rex Endsleigh:

Ninguém pensou que precisava primeiro conhecer um pouco o país, o povo, ou pelo menos a língua. Então nós fazíamos filmes parecidos com filmes ingleses – maus filmes ingleses, porque os padrões dramáticos não eram os nossos, não combinavam com o arcabouço externo – só que não eram filmes ingleses. Mas também não eram brasileiros, nem italianos, eram uma mistura danada, eram coisa nenhuma. A gente não conhecia nada da cultura, (...) mas a gente tinha uma idéia romantizada, estereotipada, de povo latino, pior ainda, de povo latino-americano.¹¹⁷

De maneira bastante dura, Rex Endsleigh resume a grande confluência de técnicas e idéias de diversas procedências/nacionalidades. Neste aspecto, acreditamos se tratar de uma peculiaridade da Vera Cruz, ao estabelecermos relação com as demais companhias cinematográficas de sua época. A presença maciça de técnicos estrangeiros, assim como tais impasses que surgiam ao tematizarem o nacional no cinema, foram criticados pela imprensa ligada à esquerda, em especial a revista “Fundamentos”, conforme o tópico que desenvolveremos a seguir.

2.3 REVISTA FUNDAMENTOS: O NACIONAL E O COSMOPOLITA NA CULTURA

O periódico “Fundamentos: Revista de Cultura Moderna” foi criado em 1948¹¹⁸, com a participação de vários articulistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) em seu corpo editorial, se inclinando a este em especial no que se refere às questões culturais. Surgem no mesmo período as revistas: “Para Todos” no Rio de Janeiro; o reaparecimento da “Seiva” em Salvador; “Horizonte” em Porto

¹¹⁷ REX ENDSLEIGH, *apud* GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 124.

¹¹⁸ O primeiro número surgiu em junho de 1948 com Ruy Barbosa Cardoso como “diretor-responsável” e Monteiro Lobato ocupando o cargo de “redator-chefe”. Com o falecimento de Lobato no mês seguinte ao lançamento, a revista presta-lhe homenagens e dedica ao escritor os números 4 e 5, lançados em um único volume, assim como passa a trazer a inscrição “Fundador Monteiro Lobato” em destaque no editorial e, posteriormente, na capa da revista.

Alegre; e a “Orientação” em Recife. Como descrito por Rubim¹¹⁹, além de estarem ligadas ao PCB e realizando uma *blitz* ideológica em diversos campos culturais, convergem no “combate à cultura cosmopolita burguesa, formalista; na defesa do realismo socialista; do ‘mundo da paz’ e em luta contra o imperialismo”. Desta forma, se propunham a difundir o “realismo socialista”, nos moldes de Stalin/Zhdanov¹²⁰, a diversas áreas de produção cultural.

O período de circulação da “Fundamentos”, entre 1948 a 1955, coincide com o auge de tal projeto cultural desenvolvido na União Soviética e com significativa influência em território brasileiro dentre os intelectuais ligados ao Partido. Antônio Rubim¹²¹ aponta a ausência de um projeto teórico direcionado às relações entre o PCB e a cultura, que fosse elaborado especificamente para o caso brasileiro. Para Rubim, a ênfase em relação à cultura com frequência visava mais o conteúdo do que a forma, o autor do que a obra. Esta “cultura de Partido”, que já vinha se firmando nos anos 1930 e 1940, ocasionou certa inibição em relação às possibilidades emancipadoras que a arte pode desempenhar através de sua forma, com o desenvolvimento de reflexões estéticas mais aprofundadas. No dizer de Rubim¹²², são as políticas ideológicas, ainda que não formuladas estritamente, que consideram:

A postura progressista – mais do autor que da obra (...) –, frente aos problemas de seu tempo e lugar; o engajamento (e por vezes a simpatia) nas lutas político-sociais de sua época; a atenção com o povo, os aspectos de sua vida e cultura; o caráter nacional assumido e – talvez uma das poucas exigências estéticas – uma atitude realista, junto a outros elementos subsidiários conformam o modelo de cultura e arte construído historicamente pelo PC, que educa seus militantes e delimita os contornos de seu universo cultural.¹²³

Tal posicionamento deve ser levado em consideração a par do abstracionismo nas artes plásticas, que então viria a ganhar repercussão no Brasil, sobretudo a partir das Bienais em São Paulo que ocorrem no início da década de

¹¹⁹ RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. In.: MORAES, João Quartim de. **História do marxismo no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 1998. v. 3. Teorias. Interpretações. p. 320.

¹²⁰ Zhdanov – ou Jdanov – foi “ideólogo e censor da literatura e das artes na era Stalin”, responsável pela difusão do “realismo socialista”, este que circulou entre intelectuais, artistas e na imprensa comunista brasileira entre 1947-1953 (MORAES, 1994).

¹²¹ RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. In.: MORAES, João Quartim de. **História do marxismo no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 1998. *Passim*.

¹²² *Ibidem.*, p. 368.

¹²³ *Idem.*

1950. Esta estética era atacada frequentemente pela mídia cultural do PCB, assim como o dodecafonismo na música, o intimismo e o subjetivismo na literatura, considerados “decadentes, podres, cosmopolitas, antinacionais, antipopulares, produtos ideológicos de uma burguesia em crise terminal”¹²⁴.

As considerações desenvolvidas logo acima e a maneira com que a revista “Fundamentos” se posicionou nesse debate, podem ser exemplificadas com dois artigos veiculados por esta. O primeiro, publicado por Fernando Pedreira¹²⁵ em agosto de 1951, precede em alguns meses a primeira Bienal promovida pelo Museu de Arte Moderna em São Paulo, caracterizada pelo autor como uma “apoteose do modernismo decadente”. Em suas palavras, se torna mais claro o posicionamento conservador em relação às experimentações artísticas, em especial quando Pedreira afirma:

Há mais de meio século que as classes dominantes perceberam o grande serviço que lhes poderiam prestar as tendências ditas modernas, tendências que negam o valor social da arte, sua função educadora e progressista, transformando-a num jogo formal para a delícia dos iniciados. Os Srs. Rockefeller, Matarazzo, Chateaubriand, Jaffet e demais mecenas do mesmo tipo, pretendem afundar a arte no pântano do formalismo moderno. E o seu argumento é o dinheiro. Quem quizer (sic) concorrer aos mil e quinhentos contos da Bienal, que faça arte decadente.

O segundo caso exemplar ocorreu na edição de janeiro de 1951, quando foi publicada uma carta aberta escrita pelo maestro Camargo Guarnieri intitulada “A música degenerada e a cultura musical brasileira”, na qual o musicista desenvolve uma crítica às novas tendências musicais. A revista publicou sua carta, mas esta foi antecipada pelas seguintes considerações:

A iniciativa do maestro Camargo Guarnieri é louvável, como tomada de posição em defesa da nossa melhor música, se bem que a sua “Carta-Aberta” apresente pontos sujeitos a reparos e mais claras formulações, especialmente quando o missivista não esclarece de onde parte e a quem interessa a propagação dessa arte decadente (...) Nós acrescentamos então que essa arte deformadora e degenerada está a serviço da burguesia reacionária e do imperialismo americano que, por todos os modos, procuram

¹²⁴ RUBIM, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In.: MORAES, João Quartim de. **História do marxismo no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 371.

¹²⁵ PEDREIRA, Fernando. A Bienal: impostura cosmopolita. **Fundamentos**, São Paulo, Ano IV, N. 21, p. 14-15, Ago. 1951.

amolecer o ânimo de luta libertadora de todos os povos, inclusive o povo brasileiro.¹²⁶

Realçamos que a carta não foi escrita exclusivamente para a “Fundamentos”, mas divulgada por Guarnieri e replicada em diversos periódicos além deste¹²⁷. Desta forma, o adendo inserido pelo editorial da revista, o qual não consta autoria, buscou situar o texto no interior do discurso veiculado pela mesma, assim como enfatizou pólos antagônicos do meio social que geravam tensões ideológicas, na medida em que criavam representações sociais divergentes.

2.3.1 O cinema em pauta

Apesar de ter sido criada em 1948, a revista “Fundamentos” só inseriu o cinema em pauta em sua décima segunda edição, publicada em fevereiro de 1950, quando passou a dedicar um tópico ao cinema em seus números subsequentes. Para refletirmos sobre o caso do cinema e sua abordagem realizada pela revista, podemos partir do texto de Nelson Pereira dos Santos publicado logo após o lançamento do primeiro filme da Companhia Vera Cruz. Seu artigo intitulado “Caiçara – negação do cinema brasileiro” critica a ausência de conteúdo humano e a forma que o tema é tratado, afirmando que “é bem visível em *Caiçara* a preocupação em empregar os métodos do chamado ‘néo-realismo’”, complementando que “o verdadeiro realismo não se acha somente na forma; está, antes de tudo no assunto e no seu tratamento”. O autor aponta as expectativas em relação ao primeiro lançamento da Companhia e que, apesar do título prenunciar um filme brasileiro, “ele ainda não é brasileiro”. Nesse sentido, o autor nos fornece em tom de manifesto sua concepção do que seria cinema brasileiro, ao afirmar que:

Cinema brasileiro será aquêl que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as apirações, de nossa gente, do litoral ou do

¹²⁶ Editorial. Apresentação do texto de GUARNIERI, Camargo. A musica degenerada e a cultura musical brasileira: carta aberta do maestro Camargo Guarnieri. **Fundamentos**, São Paulo, Ano III, N. 17, p. 44, Jan. 1951.

¹²⁷ A carta foi assinada em 7 de novembro de 1950 com o título “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”. Cf.: EGG, André. A carta aberta de Camargo Guarnieri. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.1, jan./dez. 2006.

interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo atraso e a toda a exploração, impostas pelas forças da reação. Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de pôr em relêvo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota. Cinema brasileiro será aquele que no curso das suas cenas e no desenrolar dos seus enredos mostrar os pontos altos (que são muitos) da riqueza material, moral e cultural que o nosso povo vem construindo dentro das mais adversas condições.¹²⁸

Seu afinamento com o realismo socialista é claramente assumido enquanto enumera suas expectativas e quando afirma:

um cinema que, como disse Jdânov para a literatura, “não está somente destinado a seguir o nível das necessidades do povo; muito mais; êle deve desenvolver seus gostos, elevar suas exigências, enriquecê-lo de idéias novas, levá-lo avante...”¹²⁹

Apesar do filme ter motivado a crítica, é perceptível no texto a ênfase na busca de ausências, através da negação que o atravessa a todo momento, assim como na construção de um ideal para a representação do nacional. Segundo suas exigências, estariam ausentes no filme as “lutas de nosso povo”, termo este que está presente em diversas passagens do texto. Ao se situar em oposição à burguesia, o autor se coloca ao lado do povo, conforme a tradição do discurso socialista, procurando apontar aquilo que este seria incapaz de perceber, segundo seu ponto de vista. Desta forma, revela um papel pedagógico em seu gênero discursivo. Ao estabelecer uma interação pedagógica, o autor denuncia mecanismos de imposição ideológica no cinema burguês ao qual se opõe, mas sem se dar conta de que também procura impor determinada visão. Tal visão não se distancia de outro articulista da revista, que afirmava que:

A batalha do cinema brasileiro deve visar também o enfraquecimento da influência ideológica do imperialismo sobre as nossas massas ainda desprevenidas. (...) não existe instrumento mais eficaz do que

¹²⁸ SANTOS, Nelson dos. Caiçara – negação do cinema brasileiro. **Fundamentos**, São Paulo, Ano III, N. 17, p. 45-46, Jan. 1951.

¹²⁹ *Idem.*

o cinema, que atinge no menor tempo possível o maior número de espectadores, em geral ideologicamente indefesos.¹³⁰

Estabelecendo uma relação entre Santos e Antunes, percebemos que o “nosso povo” deve ser representado no cinema, mas também, na condição de “nossas massas ainda desprevenidas”, deveriam ser educados para não continuarem “ideologicamente indefesos”.

2.3.2 Cosmopolitismo: o elemento “anti-nacional” no cinema

Seguindo o rastro da representação de elementos nacionais identificados ao povo, se encontra a noção de “cosmopolitismo” e a maneira como os articulistas procuram defini-lo em contraposição ao nacional. Assim, Alex Viany¹³¹ ao procurar indicar as funções que o crítico de cinema deveria desempenhar, se aproxima do argumento desenvolvido por Nelson dos Santos e enfatiza os pólos entre o nacional e o cosmopolita, afirmando que:

uma história não é brasileira só por ser situada no Brasil e feita em estúdios brasileiros. Caiçara, Presença de Anita, Terra é Sempre Terra, Suzana e o Presidente, Anjo do Lôdo, Liana a Pecadora, Angela e outros filmes recentes não podem ser tidos como brasileiros se nada apresentaram de brasileiro e nada contribuíram para a formação de uma tradição cinematográfica brasileira. Diferenciam-se pelo melhor ou pior nível técnico, pela honestidade ou desonestidade de seus realizadores no terreno das finanças. No mais, podem ser condenados em grupo como desnacionalizantes, mórbidos, pessimistas – e, naturalmente, cosmopolitas. E cosmopolitas no sentido de que seriam maus e desnacionalizantes onde quer que fôssem feitos.¹³²

Para Viany caberia ao crítico de cinema a função de “dizer o que, a seu vêr, é brasileiro e o que é cosmopolita e anti-nacional”. Dentro destas perspectivas, defende que os “filmes legitimamente brasileiros” devem “ser positivos, têm de

¹³⁰ ANTUNES, Nilo. A defesa do cinema brasileiro. **Fundamentos**, São Paulo, Ano II, N. 14, p. 40, Abr. 1950.

¹³¹ VIANY, Alex. A função do crítico de cinema. **Fundamentos**, São Paulo, Ano IV, N. 25, p. 27-29, Fev. 1952.

¹³² VIANY, Alex. A função do crítico de cinema. **Fundamentos**, São Paulo, Ano IV, N. 25, p. 27-29, Fev. 1952.

mostrar o povo e seus problemas, têm de ir buscar na vida do povo as características de uma arte nova e essencialmente popular”.

Pode-se perceber que tanto Viany, quanto Santos, ao evidenciarem a sua forma de pensar o cinema na época, tentam se situar ao lado dos interesses das classes populares, assim como suas propostas se fundem no engajamento. Neste sentido, Galvão e Bernardet¹³³ já apontaram a ideia de que:

é evidente a existência de um projeto de imposição ideológica em nível nacional, que só não é visto como tal na medida em que estes ideólogos pensam estar elaborando idéias que vão no sentido dos interesses populares. Talvez mesmo, podem estar se sentindo como que coincidindo com o povo, diferenciando-se pelo fato de estarem “prevenidos”, diferentemente das massas. De forma que só percebem mecanismo de imposição ideológica no cinema burguês a que se opõem.

Ao contrapormos as opiniões de Santos e Viany com as de Cavalcanti desenvolvidas anteriormente neste capítulo em relação ao cosmopolitismo, percebemos que para Cavalcanti um filme com características nacionais poderia ser ambientado fora das grandes cidades, através da representação fílmica de “tipos” e “costumes” brasileiros. Assim, a fidelidade na representação da particularidade brasileira chamaria a atenção do público estrangeiro. Por outro lado, apenas isto não seria o suficiente para os articulistas da “Fundamentos”. De acordo com Galvão e Bernardet¹³⁴, “após *O Saci*, os dois filmes significativos realizados por articulistas da revista *Fundamentos* seriam justamente urbanos: *Agulha no Palheiro* e *Rio Quarenta Graus*”¹³⁵ lançados em 1953 e 1955, respectivamente. Dessa forma, através da definição de cosmopolita que Viany¹³⁶ empresta de Georges Cogniot, podemos compreender que a proposta cinematográfica não se encerraria em temas desenvolvidos fora do espaço urbano, definindo que: “para o cosmopolita, o homem é uma personagem esquemática, cidadão do mundo sem família, sem tradições ou

¹³³ GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica** (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 73.

¹³⁴ GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica** (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 125.

¹³⁵ “O Saci” (1953, Rodolfo Nanni) baseado em obra de Monteiro Lobato; “Agulha no Palheiro” (1953, Alex Viany; e “Rio Quarenta Graus” (1955, Nelson Pereira dos Santos).

¹³⁶ VIANY, Alex. A função do crítico de cinema. **Fundamentos**, São Paulo, Ano IV, N. 25, p. 27-29, Fev. 1952.

particularidades nacionais”. Viany enfatiza que estas características sim deveriam ser evitadas, enfatizando a construção das personagens representadas em cena.

Ainda com as considerações de Cavalcanti, salientamos a intenção em difundir a produção fílmica ao público estrangeiro, conforme sua proposta junto à Companhia Vera Cruz. Em parte tal empreendimento se daria a partir do alto investimento financeiro em setores técnicos, tanto em maquinários necessários, quanto na contratação de pessoal qualificado para as produções. Além disso, seria o tema nacional que geraria o interesse do público.

Por outro lado, os críticos da revista “Fundamentos” se preocupavam mais com o mercado interno. Desta forma, os articulistas destacavam o ponto que se refere a construção de enredos que, de certa forma, identificassem o espectador com aquilo que era representado e, além disso, que pudesse educá-lo dentro das perspectivas defendidas pelo periódico. Em ambos os casos tal desenvolvimento se dava pelo eixo da representação nacional. Conforme enfatiza Dênis de Moraes¹³⁷, um dos papéis assumidos pelos periódicos ligados ao PCB seria o de “educar as massas para elevar o nível de consciência política”. Esse posicionamento que já demonstramos anteriormente com o texto de Viany sobre a postura que o crítico de cinema deveria assumir, dizendo o que seria “cosmopolita e anti-nacional” nas películas.

Cabe ponderarmos com as reflexões estabelecidas por Renato Ortiz¹³⁸ para frisarmos que o debate sobre o estabelecimento de uma cultura nacional, em bases modernas, é mais amplo do que o simples investimento em maquinários. No decorrer dos anos 1940 e 1950, quando se disseminaram iniciativas relacionadas ao desenvolvimento de uma incipiente indústria cultural, a precariedade não se dissociava de tais empreendimentos. Tal fato se deu pelo próprio descompasso no processo de industrialização ocorrido no caso brasileiro, o qual já havia se estabelecido em outros países ainda no século XIX. No momento do surgimento do cinema no final deste século, o Brasil mal possuía energia elétrica na capital federal para a realização de sessões, por exemplo. E assim se estabeleceu um descompasso que, apesar das bases industriais da sociedade dos anos 1940 e 1950, não seriam suficientes ao pleno desenvolvimento. Para Ortiz, a indústria

¹³⁷ MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 63.

¹³⁸ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 68-74; 77-110.

cultural nos anos 1950 era caracterizada mais pelo experimentalismo do que pela capacidade técnica e material propriamente dita. Tal situação, conforme nos revela o autor, ocorreu no estabelecimento de diferentes campos relacionados à cultura moderna – cinema, rádio e televisão. Não havia escolas de formação e coube a estes empreendimentos pioneiros desempenharem este papel, assim como o de estabelecerem as bases de seus campos de atuação.

De todo modo, as críticas aos filmes da Vera Cruz veiculadas pela *Fundamentos*, não se davam por se tratar de um produto oriundo de uma indústria cinematográfica. Desde o início a criação da Companhia e a expectativa pelo primeiro filme foram vistos com entusiasmo, conforme observamos em artigo de Nilo Antunes¹³⁹:

No decorrer do ano passado, com a criação de vários cine-clubes na capital bandeirante e no interior paulista, com as atividades do Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte, com a vinda de Alberto Cavalcanti a S. Paulo e a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, criaram-se as condições psicológicas e materiais de uma pujante indústria de cinema que fará a prosperidade de S. Paulo e do Brasil.

Para Antunes¹⁴⁰ a indústria cinematográfica brasileira entraria na luta contra o imperialismo norte-americano juntamente com “o nosso café, o nosso petróleo, nossa indústria leve e pesada”. O elemento nacional é pensado como defesa ao imperialismo cosmopolita e sua frente ideológica, pois:

A batalha do cinema brasileiro deve visar também o enfraquecimento da influência ideológica do imperialismo sobre as nossas massas ainda desprevenidas. As imposições econômicas do imperialismo norte-americano aliam-se as suas imposições culturais, a propaganda velada, sorrateira ou descarada. E para tanto, não existe instrumento mais eficaz do que o cinema, que atinge no menor tempo possível o maior número de espectadores, em geral ideologicamente indefesos.

Nestes termos compreendemos que há um viés relacionando o sentimento nacional como uma defesa ao imperialismo. Os artigos citados são ladeados na revista *Fundamentos*, em seu conjunto, por títulos de artigos que quase sempre se

¹³⁹ ANTUNES, Nilo. A defesa do cinema brasileiro. *Fundamentos*, São Paulo, Ano II, N. 14, p. 40, Abr. 1950.

¹⁴⁰ *Ibidem.*,

expressam através de palavras de ordem¹⁴¹, tais como: “A música dodecafônica reflete o espírito decadente da burguesia”, “Os artistas plásticos tem um dever a cumprir”, “A bienal – impostura cosmopolita”, “As histórias em quadrinhos, esse veneno da juventude”. Em linhas gerais, tais artigos se assemelham aos citados anteriormente, mas dedicando-se a outras áreas de produção cultural, opondo cosmopolitismo à nacionalismo e reforçando a necessidade de inserção de temáticas que exponham os problemas sociais do país. A crítica às obras produzidas, de maneira geral, ao colocarem o conteúdo em primeiro plano, demonstram o viés da “conscientização do público” adotado pelos articulistas, este que deveria partir da exposição dos elementos nacionais pelas obras¹⁴².

Ainda em relação ao último ponto, podemos perceber com as palavras de Viany¹⁴³ a maneira pela qual a questão temática é situada. O texto é anterior à sua atuação no periódico “Fundamentos”, mas já indica algumas aproximações com a linha de pensamento desenvolvida por Nelson Pereira dos Santos e outros articulistas da revista. O autor inicia sua crítica ao filme *Caiçara* (1950, Adolfo Celi) com as seguintes considerações:

decepcionante, pela ansiedade com que era esperado, é *Caiçara*, a primeira produção de Alberto Cavalcanti para a Vera Cruz de São Paulo. Basta dizer que, apesar de sua segurança técnica, o filme não pode ser colocado, como conteúdo e como história, no [palavra ilegível] dos mais apreciáveis celulóides brasileiros dos últimos meses.¹⁴⁴

Em seguida, acusava a história de ser “falsa e desenraizada, procurando compensar através de uso de tipos interessantes e motivos folclóricos fascinantes, a

¹⁴¹ Conforme observado por Moraes (1994) ao estudar os periódicos vinculados ao PCB, as “palavras de ordem” seriam os enunciados curtos, “uma técnica de comunicação persuasiva que visa homogeneizar ideais coletivos, dando uma impressão de força tranquilizadora. O enunciador recorre a artifícios e trucagens para reforçar os chamamentos à ação.”

¹⁴² O depoimento cedido por Nelson Pereira dos Santos na década de 1970, nos ajuda a compreender como a questão se dava no momento, Santos afirma que: “Nós tínhamos posições exacerbadíssimas, e frequentemente dogmáticas. A presença das idéias da esquerda oficial da época era muito violenta, e nós as adotávamos sem qualquer espécie de crítica. [...] Nossas posições eram indiscutíveis, não havia o menor espírito crítico com relação aos chavões que repetíamos como dogma”. Depoimento disponível na íntegra em: GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o Caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 204.

¹⁴³ A crítica em questão foi extraída de um documento datilografado intitulado: “Sete dias de Cinema – Rádio Ministério da Educação”. Consta a datação de 03/12/1950. O documento está disponível no sítio eletrônico dedicado ao acervo de Alex Viany: <<http://www.alexviany.com.br>>, título de entrada: “Sete Dias de Cinema. [A inconveniência de ser esposa]. [Caiçara]”.

¹⁴⁴ *Idem*.

pobreza intrínseca da trama”¹⁴⁵. Somente após estas considerações, o crítico colocou alguns apontamentos quanto aos aspectos formais, dentre eles: a fotografia, trilha musical e atuação. No final do seu texto, Viany¹⁴⁶ voltou a reforçar a questão temática e declarou suas expectativas, afirmando que:

Ainda assim, acreditamos em Alberto Cavalcanti. Temos a certeza de que, uma vez ambientado no Brasil, e uma vez conseguido desenvolver uma boa turma de [palavra ilegível] patricios, suas histórias começarão a ter relações diretas com a nossa terra e a nossa gente, e seus filmes poderão ser apresentados a todo o mundo como representativos da cultura popular do Brasil. Não nos esqueçamos de sua notável importância na escola documentarista inglesa, onde ajudou a formar alguns dos melhores diretores agora em atividade no cinema da Grã Bretanha.

Alguns anos mais tarde, Viany¹⁴⁷ em sua obra “Introdução ao cinema brasileiro” lançada em 1958, destaca que após a Vera Cruz:

houve uma sensível melhora no nível técnico e artístico de nossos filmes (...). Além disso, com todas as suas falhas de estrutura, programa e administração, não há dúvida de que, num sentido histórico, a Vera Cruz precipitou a industrialização do cinema brasileiro

Por fim, gostaríamos de reter que alguns críticos ligados a “Fundamentos”, produziram filmes posteriormente, o que revela esta tensão entre os debates ponderando o assunto e as especificidades técnicas. Desta forma, a revista revela um espaço de discussões que apontam – ou justificam – caminhos e posturas assumidas por estes futuros cineastas, assim como prepararia os possíveis espectadores. Tal fato é claramente perceptível através do artigo de Nelson dos Santos no qual estabelece sua crítica à *Caiçara*, onde enfatiza que “cinema brasileiro *será* aquele” que cumprir determinadas características. O tom de manifesto incutido em seu discurso e a ênfase no futuro demonstram que se estabelecia uma disputa no campo cinematográfico que era antes debatido pelas palavras do que especificamente pelo lançamento de películas em si¹⁴⁸. É neste viés que

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987. p. 109.

¹⁴⁸ Para um debate mais específico sobre as relações entre imprensa, leitura e apreciação fílmica nos anos 1950, cf. LUCAS, Meize R. de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da

procuraremos investigar no próximo tópico a influência do pensamento sintetizado pela revista “Fundamentos” no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro.

2.4 A FUNDAMENTOS E O “I CONGRESSO PAULISTA DE CINEMA BRASILEIRO”

O “I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro” foi realizado entre os dias 15 e 17 de abril de 1952 no auditório da Biblioteca Municipal da cidade de São Paulo. Seu objetivo foi o de colocar questões referentes aos “mais urgentes problemas de ordem econômica, industrial e cultural do cinema brasileiro”, assim como despertou “grande entusiasmo entre todos os profissionais de cinema de São Paulo e do Rio”, conforme noticiava e convidava a “Folha da Manhã”¹⁴⁹.

A propósito, ao considerarmos o que foi veiculado por este jornal, pode-se perceber que o primeiro dia de discussões foi marcado pelo entusiasmo na ampliação do número de produtoras paulistas, em especial a partir da comitiva representando a Câmara Municipal de São José dos Campos. Para tal, o presidente da Câmara, Sebastião Pontes, discursou no Congresso, sendo seguido pelo vereador Onadir Marcondes que proferiu a leitura do projeto aprovado pela Câmara que visava isentar os impostos das companhias que porventura viessem a se instalar no município, assim como prometia fornecer “outras facilidades”.

O público, de maneira geral, foi composto por “produtores, diretores, exibidores, distribuidores, artistas, críticos, escritores, alunos de cinema, sócios de cineclubes e associações congêneres”¹⁵⁰. Dentre os presentes na mesa de discussões, constavam representantes de diversas instâncias que envolviam a questão cinematográfica. Assim, foi formada por:

Carlos Ortiz, diretor e crítico de cinema, que dirigiu os trabalhos; Alex Vianny, crítico cinematográfico; Mario Civelli, produtor; Leo Ribeiro de Moraes, planejador da Cidade do Cinema em São José dos Campos; ator Jackson de Sousa; Mansueto de Gregório, presidente do Sindicato dos Exibidores Cinematográficos do Estado de São Paulo; Francisco Ambrósio, representante da Companhia Serrador; cap. Rui

imagem no cinema brasileiro na década de 1950. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 19-40 - 2008.

¹⁴⁹ Folha da Manhã, terça-feira, 15 de abril de 1952 – Noticiário Geral – p. 6. São Paulo.

¹⁵⁰ Folha da Manhã, quarta-feira, 16 de abril de 1952 – Noticiário Geral – p. 7. São Paulo.

Meneses e sr. Andrade Figueira, representante do prof. Canuto Mendes de Almeida, secretário do Governo; e deputado Jaurés Guisard, representante da Assembléia Legislativa do estado.¹⁵¹

Dentre os presentes na mesa de discussões, percebemos a ausência de representantes da Vera Cruz, ainda que o cinema com perspectivas industriais estivesse sendo representado por dois membros da companhia Maristela¹⁵², com o produtor geral Mario Civelli e o ator Jackson de Souza. Acrescenta-se também a ausência de Alberto Cavalcanti que, nesta altura, não respondia mais como produtor geral da Companhia Vera Cruz. Apesar de sua ausência, este fora lembrado na abertura da sessão pronunciada por Carlos Ortiz que situou os acontecimentos do pós-guerra “que culminaram com a compreensão da necessidade da produção de filmes no Brasil”. Ainda acrescentou a tal panorama “a importância do papel desempenhado por Alberto Cavalcanti nesse movimento, hoje corporificado, como bem o demonstra a realização do Congresso de Cinema”.

Ainda no primeiro dia foram discutidas as teses de Salomão Wolfe a respeito da “Definição do Cinema Nacional”, assim como a leitura do projeto de lei apresentado para a Assembleia por Jaurés Guisard tendo como foco o financiamento e o desenvolvimento da indústria cinematográfica.

No segundo dia foi aprovada a tese de Carlos Ortiz que buscava definir os requisitos para uma película ser considerada como um filme brasileiro. A tese recebeu emendas de Salomão Wolfe, Ortiz Monteiro e Alex Viany, decidindo que: “filme nacional é aquele produzido no Brasil com 100% de capital nacional, dirigido por brasileiro nato ou naturalizado ou estrangeiro radicado no país, observadas, na composição do pessoal empregado na sua confecção, as disposições da lei dos dois terços^{153,154} .

¹⁵¹ Folha da Manhã, quarta-feira, 16 de abril de 1952 – Noticiário Geral – p. 7. São Paulo..

¹⁵² Destacamos aqui que Viany já havia trabalhado na Maristela no ano anterior ao Congresso, conforme esclarece Arthur Autran: “Durante a ebulição das tentativas de cinema industrial em São Paulo, Viany mudou-se para esta cidade ao ser convidado por Mario Civelli para integrar o Departamento de Roteiros da Companhia Cinematográfica Maristela, corria o ano de 1951. Após poucos meses foi demitido em razão de uma crise na empresa”. AUTRAN, Arthur. Biofilmografia de Alex Viany. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/biografia.html>>.

¹⁵³ Além dos itens citados, havia a necessidade do filme ser “Falado em português”, conforme o documento que aprova os itens definidores de filme brasileiro. Este ainda traz o parecer em manuscrito de José Ortiz Monteiro, com as seguintes considerações: “Sou de parecer que esta definição caracteriza perfeitamente o que vem a ser um filme nacional, merecedor, portanto, da proteção da legislação brasileira sobre cinema”. Documento consultado na Cinemateca Brasileira. Acesso: D 1573. Título manuscrito: “Parágrafo I – art. 36”.

¹⁵⁴ Folha da Manhã, quinta-feira, 17 de abril de 1952 – Noticiário Geral – p. 6. São Paulo.

Outro assunto debatido era o da produção de películas virgens no Brasil, uma vez que a taxaço de importação estaria em movimento contrário ao ideal industrial imaginado para a cinematografia. Ainda em relação aos encargos referentes à produção fílmica, estabeleceram-se as seguintes recomendações: “para que os técnicos estrangeiros em serviço no cinema nacional tenham assistentes brasileiros; para que se promovam estudos sobre a distribuição de fitas produzidas no país; e para que imediatamente, realizem uma mesa redonda para estudo em torno da concentração da industria cinematografica brasileira (sic)”¹⁵⁵.

Conforme a “Folha da Manhã”, a ausência de Cavalcanti foi notada no terceiro dia, ainda que Viany tenha ido pessoalmente convidá-lo no dia anterior nos estúdios da Maristela, onde aquele estava trabalhando no filme *Simão, o caolho* (1952, Alberto Cavalcanti). Conforme Viany, Cavalcanti estava comprometido com “seus afazeres profissionais” e por isso não comparecera ao Congresso, mas afirmou estar “perfeitamente de acordo com o espírito do Congresso”. Ainda no terceiro dia, que marcou o encerramento do Congresso, destacamos as resoluções estabelecidas pelo plenário¹⁵⁶, que perpassaram os seguintes pontos:

1 – Definição de filme nacional; 2 – recomendação sobre o financiamento da produção de filmes; 3 – recomendação sobre intercâmbio com outros países; 4 – recomendação sobre a produção de argumentos; 5 – criação de um sindicato de profissionais do cinema; 6 – criação de cursos de cinema; 7 – criação de cine-clubes; 8 – apelo aos homens de imprensa e do cinema; 9 – distribuição de filmes; 10 – assistentes brasileiros para técnicos estrangeiros; 11 – produção nacional de películas virgens; 12 – mesa redonda dos produtores para estudo do problema da concentração da indústria; 13 – criação de associação de escritores de cinema; 14 – bibliografia sobre problemas de cinema; 15 – organização de amplo movimento de defesa do cinema brasileiro.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Folha da Manhã, quinta-feira, 17 de abril de 1952 – Noticiário Geral – p. 6. São Paulo.

¹⁵⁶ Além dos membros presentes nos dias anteriores – Carlos Ortiz, Alex Viany, Mario Civelli e Jackson de Sousa –, no terceiro dia a mesa foi constituída por: “cap. Osvaldo Feliciano, representante do governador do Estado; cap. Ari Meneses, representante do secretário do Governo; cel. Roosevelt Faria e Silva; Altino Washington de Faria, procurador do Estado; Demar Perez e Aluisio Cruz, chefes da delegação de cineastas de Santos”. *Ibidem*.

¹⁵⁷ Folha da Manhã, sexta-feira, 18 de abril de 1952 – Noticiário Geral – p. 5. São Paulo.

Acrescenta-se também a leitura de uma “declaração de princípios” realizada por Mario Civelli, e que foi aprovada com aclamação pelos presentes. Esta trazia como pauta o

combate às histórias imorais e licenciosas, apontando a necessidade de inspirarem-se as produções nas tradições literárias e folclóricas do nosso povo; combate também os trustes, reconhece o cinema como instrumento de difusão cultural e artística, apela finalmente para a união de todos profissionais de cinema.¹⁵⁸

2.4.1 As teses de Nelson Pereira e de Rodolfo Nanny

Ao nos determos em duas teses apresentadas por articulistas da “Fundamentos” no Congresso, podemos perceber alguns nuances e interesses levados por estes autores e que influenciaram nas resoluções finais do encontro¹⁵⁹.

Nelson Pereira dos Santos apresentou sua tese intitulada “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”¹⁶⁰. Através do tema sugerido pelo título de sua proposição, o autor procura unir os interesses de amplos setores: desde produtores, exibidores, até o espectador final. Esta que seria alcançada através da “construção das bases do cinema brasileiro livre e independente”, significando uma maior produção e exibição no mercado interno de filmes nacionais. Conforme previsto na legislação vigente, a exibição se estabelecia em oito por um, ou seja, oito películas estrangeiras para uma brasileira. No entanto, é interessante salientarmos que o autor não propõe explicitamente um recrudescimento da legislação protecionista, mas apostava no “problema do conteúdo” como fator preponderante para o sucesso em tal empreendimento.

É neste sentido que o autor propunha a conquista do público e passa a inferir sobre os gostos e anseios dos espectadores. Conforme Santos, estes vão ao

¹⁵⁸ Folha da Manhã, sexta-feira, 18 de abril de 1952 – Noticiário Geral – p. 5. São Paulo.

¹⁵⁹ Escolhemos duas teses que estão disponibilizadas na Cinemateca Brasileira. Tratam-se de cópias das teses datilografadas com algumas inserções manuscritas. Acesso: D 1573 – Cinemateca Brasileira.

¹⁶⁰ SANTOS, Nelson Pereira dos. O problema do conteúdo no cinema brasileiro. Tese apresentada ao I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro (1952). Datação manuscrita e assinada pelo autor em 15 de março de 1952. Documento disponível na Cinemateca Brasileira. Acesso: D 1573 - YB 151. (datilografado/mimeo)

cinema “em busca de um assunto que, narrado com força e calor, lhes dêem[sic]o reflexo das experiências humanas”. Ainda com este raciocínio, aponta que as questões técnicas se colocariam em um segundo plano, uma vez que o público se interessaria pelo:

reflexo de sua vida, de seus costumes, de seus tipos, da mesma maneira que gosta de assistir aos bons filmes estrangeiros, principalmente italianos, mexicanos, franceses e alguns americanos, as imagens representativas de vida e costumes dos povos irmãos.

Desta forma, o cinema deveria impor uma “orientação nacionalista” através da utilização de fontes nacionais na elaboração de seus enredos. Tais referências estariam disponíveis na literatura, no folclore – indígena, português e africano – e através de temáticas históricas.

Em relação ao papel exercido pelo cinema, Nelson dos Santos parte do princípio de que este deve ser considerado para além de mera mercadoria, por conta da expressão artística que representa. Acrescenta-se também o “papel altamente patriótico” desempenhado pelo cinema, pois

representando a cultura brasileira, nosso cinema estará, ao mesmo tempo, desenvolvendo-se materialmente e atuando na vida moral e social do Brasil; merecerá o apoio incondicional e patriótico de nosso povo e adquirirá os traços peculiares do pensamento brasileiro: amor ao homem e confiança no futuro.

As três recomendações propostas pelo autor no final do texto são direcionadas aos produtores e roteiristas cinematográficos e chamam a atenção para: 1) maior aproveitamento de temas nacionais; 2) a adaptação de obras literárias – “Machado de Assis, Aluizio de Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego, Jorge Amado” –, as temáticas históricas – Canudos, Abolição, Inconfidência Mineira, etc. – e as “histórias baseadas em lendas e fatos da tradição popular”; 3) a utilização de temas nacionais como “fator decisivo para o progresso material do cinema brasileiro e para a valorização e a difusão de nossa cultura, atualmente ameaçada pelo mau cinema”.

Rodolfo Nanni – outro articulista ligado a revista “Fundamentos” – por sua vez apresentou junto ao Congresso a tese intitulada: “O produtor independente e a

defesa do cinema nacional”¹⁶¹. Seu ponto de vista se situa de maneira singular em um contexto geral do Congresso, uma vez que, assim como Nelson Pereira dos Santos, ele atuava no Rio de Janeiro e produzia junto a produtoras consideradas independentes, em contraste com a ebulição industrial voltada ao cinema que se desenvolvia no estado de São Paulo. Na data de sua participação no Congresso, o proponente estava finalizando a produção de seu primeiro longa metragem – *O Saci* (1953, Rodolfo Nanni) – e, desta forma, pôde externar as dificuldades encontradas por um cineasta independente na produção nacional de então¹⁶².

Sua posição é situada logo de início em sua proposição, afirmando que na tentativa de convidar alguns produtores paulistas, ou mesmo comentar a respeito do Congresso, fora aconselhado a “produzir e não perder tempo em discursar e tentar resoluções que só ficarão no papel”.

Assim, o autor procurou definir o cinema nacional com o seguinte questionamento:

O que se entende por um cinema fundamentalmente nacional? É o que, tendo por princípio mostrar a vida, os costumes e a história de nosso povo, apoiado em um nível técnico e artístico suficientemente bom, e tendo por base, garantias financeiras, para a garantia de produção e distribuição.

Sua posição em relação aos temas se aproximam das propostas por Santos anteriormente, mas aqui o autor procurou enfatizar tanto o aparato técnico que garantiria a produção de qualidade, quanto uma atuação mais efetiva do Estado no incentivo financeiro aos pequenos produtores, com a garantia de produções continuadas, visando estabelecer as bases de uma indústria cinematográfica. Conforme apontou Nanni:

¹⁶¹ NANNI, Rodolfo. O produtor independente e a defesa do cinema nacional. Tese apresentada ao I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro (1952). Documento disponível na Cinemateca Brasileira. Acesso: D 1573 - YB 151. (datilografado/mimeo)

¹⁶² Luís Melo (2011; 2014) traz um estudo sobre a constituição do cinema independente no decorrer dos anos 1950. O autor estabelece um debate onde, para além do cinema com bases industriais que surge em São Paulo e das chanchadas cariocas, se inserem as produções independentes – entre os envolvidos neste processo destacam-se os já mencionados Rodolfo Nanni, Carlos Ortiz, Nelson Pereira dos Santos, Alex Vianny e Roberto Santos. Cf.: MELO, Luís Alberto Rocha. “**Cinema independente**”: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. ; MELO, Luís Alberto Rocha. Cinema independente no Brasil: anos 1940-50. In.: **AsAECA**: Actas IV Congresso - Documental-ficción, cruces interdisciplinarios e imaginación política. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : ASAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2014. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/rocha_melo.pdf

Nota-se, nos meios cinematográficos paulistas, um grande entusiasmo pelo afluxo de novas companhias que surgem quase que diariamente, e grande alarde em torno da produção nacional que neste ano parece querer atingir a casa dos quarenta filmes. O fato é que nada disso tem base. Não existe o que se possa chamar de uma indústria nacional de cinema e o que nós precisamos fazer neste congresso é abrir perspectivas para isso. (sic)

É neste panorama que o autor levou sua proposta: a criação de cooperativas formadas por pequenos produtores independentes e financiadas por agências de crédito do Estado – Banco do Brasil e a Caixa Econômica Federal. Sua argumentação é construída a partir de um panorama do cinema europeu do pós-guerra, em especial nos pequenos produtores da Itália.

Em síntese, tais cooperativas se estabeleceriam em torno de um estúdio comum, o qual disponibilizaria todos os estágios necessários para a produção de uma película, que seria utilizado entre as produtoras de forma rotativa, visando uma produção constante. Assim haveria a garantia de que, enquanto uma produtora rodaria em estúdios, uma segunda poderia trabalhar na edição de outro filme e uma terceira na montagem, por exemplo.

Por fim sua proposição apontava a necessidade da nomeação de uma Comissão, formada por profissionais de cinema que seria responsável pela criação da Cooperativa. Em complemento, o autor propunha a criação:

de um amplo Comitê de Defesa do Cinema Nacional, formado por todos que querem lutar pela vida e fortalecimento de um grande cinema, baseado na vida e na história de nosso povo, um cinema, que levado de maneira honesta e exprimindo (sic) as verdadeiras aspirações de nosso povo, poderá se colocar em pouco tempo, entre as mais importantes do mundo.

Portanto, o autor procurou enfatizar a necessidade da presença do Estado para o desenvolvimento do cinema nacional, mas sem perder de vista aquilo que considerava como temas de interesse para o financiamento do Estado – aqueles que tratavam das “aspirações de nosso povo”.

2.4.2 A posição de Alex Viany sobre o cinema nacional

Cabe aqui salientarmos, a partir de Alex Viany, o clima dos debates desenvolvidos no momento em questão no que se refere ao estabelecimento do cinema industrial. Viany se iniciou no jornalismo cinematográfico em meados da década de 1930, escrevendo para o “Diário da Noite” no Rio de Janeiro e na revista “Carioca”. Em 1942, transferiu-se para a revista “O Cruzeiro”, que então era um dos principais periódicos semanais em circulação no Brasil. Ainda com a revista, Viany se mudou para Hollywood em 1945, quando assumiu o posto de correspondente, onde pôde conhecer a maior indústria cinematográfica existente, assim como aproveitou para realizar cursos de cinema¹⁶³ até o seu retorno para o Rio de Janeiro no final de 1948.

No ano de 1951 Viany se mudou para São Paulo, em pleno período da euforia do cinema industrial no estado paulista, à convite de Mário Civelli, produtor geral da companhia cinematográfica Maristela. Conforme esclarece Autran¹⁶⁴:

em São Paulo conheceu Carlos Ortiz, Ortiz Monteiro, Néelson Pereira dos Santos, Galileu Garcia e Roberto Santos, entre outros simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro, passando a alinhar-se com o stalinismo. Este grupo, que divulgava suas idéias através da revista cultural Fundamentos, organizou debates que discutiam os problemas econômicos e artísticos do cinema brasileiro, opondo-se à Vera Cruz. O processo culminou no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952) e nos I e II Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro (1952 e 1953, respectivamente), nos quais Alex Viany teve ampla participação.

A trajetória percorrida por Viany foi fundamental para estabelecer seu posicionamento relativo ao desenvolvimento de um “cinema independente, não empresarial, e fora de estúdios”¹⁶⁵. Uma vez que a experiência fornecida pelo neo-realismo cinematográfico italiano, ao rodar filmes com orçamentos mais justos e, principalmente, pela locação em ambientes fora de estúdios, era uma perspectiva

¹⁶³ Informações à respeito da biografia de Alex Viany consultadas em: AVELLAR, José Carlos. Introdução. In.: VIANY, Alex. O processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. ; AUTRAN, Arthur. Biofilmografia de Alex Viany. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/biografia.html>>

¹⁶⁴AUTRAN, Arthur. *op. cit.*

¹⁶⁵ Depoimento de Alex Viany disponível em: GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o Caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 195-202.

vista com bons olhos por Viany, assim como ganhavam destaque na imprensa do início dos anos 1950. Some-se a isto sua passagem em Hollywood em um período de relativa regressão em produções locadas em estúdios.

É com esta perspectiva que Galvão¹⁶⁶ explica a atuação de Viany no momento em questão. A autora afirma que a postura do crítico é sempre pautada em uma perspectiva histórica, onde o autor pôde captar que o momento não era propício para o investimento em grandes estúdios. A autora elenca como exemplo o texto “O ano cinematográfico de 1949”¹⁶⁷, publicado no início do ano de 1950, onde o crítico traça um panorama com suas impressões sobre diversos filmes lançados no ano anterior. Aqui a autora destaca que, ao comentar sobre o filme *Caminhos do Sul* (1949, Fernando de Barros), Viany¹⁶⁸ observou que o cinema brasileiro “finalmente parece ter descoberto que o seu futuro está ao ar livre”.

Nesse sentido, Maria Galvão¹⁶⁹ (1987, p. XII-XIII) afirma que:

Viany havia passado os últimos quatro anos da sua vida em Hollywood, escrevendo sobre cinema, mas sobretudo estudando cinema; vendo os clássicos da cinematografia universal e tudo o que de melhor e mais estimulante se fazia então na Europa e nos Estados Unidos; presenciando *in loco* a “derrocada” dos grandes estúdios americanos, que viviam então o que parecia ser sua “última” crise, sinal de “estertor”.

Ainda conforme destacado pela autora, sua série de críticas direcionadas à Vera Cruz, logo após a sua criação, já indicavam sua contraposição ao modelo proposto a partir dos grandes estúdios. Assim, em seu primeiro artigo escrito para a revista *Fundamentos* e publicado em julho de 1951, já são apontadas as dificuldades financeiras que os estúdios norte-americanos estavam passando no momento, Viany¹⁷⁰ destaca que a:

20th Century-Fox, uma das maiores produtoras de Hollywood, anunciou uma queda de um milhão de dólares entre a sua renda de 1949 e a de 1950 sendo obrigada a cortar os salário[s] de todos os seus empregados numa proporção que varia entre 10% e 50%.

¹⁶⁶ GALVÃO, Maria Rita. O historiador Alex Viany. In.: VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987. p. IX-XXI

¹⁶⁷ VIANY, Alex. O ano cinematográfico de 1949. **Cena Muda**. n. 7. p. 4. Fev. 1950.

¹⁶⁸ VIANY, Alex. *apud*. GALVÃO, Maria Rita. O historiador Alex Viany. In.: VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.p. XII.

¹⁶⁹ *Ibidem*. p. XII-XIII.

¹⁷⁰ VIANY, Alex. Breve introdução a história do cinema brasileiro. **Fundamentos**. São Paulo, Ano IV, N. 20, p. 3-5, Jul. 1951.

Viany traz estas considerações para justificar que a indústria hollywoodiana necessitava assegurar o mercado estrangeiro, afirmando que o Brasil era o quarto ou quinto maior do mundo, assim como nas alianças feitas entre produtoras estrangeiras para a distribuição de filmes brasileiros. Aqui referindo-se especificamente ao caso entre a Vera Cruz e a Universal-International.

Trata-se de um pensamento que se colocava de encontro ao difundido por parcela considerável dos envolvidos em questões cinematográficas, que apontavam para a ampliação industrial do cinema. Já colocamos um exemplo acima através dos representantes da Câmara Municipal de São José dos Campos, que ofereceram isenção de impostos à companhias que se interessassem em se instalar na cidade, demonstrando o entusiasmo do momento ao surgimento de novas companhias cinematográficas.

Assim, podemos traçar algumas considerações a respeito do que desenvolvemos até aqui. Primeiramente, salientamos que o posicionamento da Vera Cruz e de Cavalcanti, partiam da aposta na utilização de temas que se ambientavam fora das grandes cidades como representativos do elemento nacional. Por outro lado, os articulistas ligados a “Fundamentos” incluíam o povo como o elemento representativo que não estaria necessariamente fora dos grandes centros, podendo ser representado pelas “lutas” do povo, conforme Nelson dos Santos apontava, ou mesmo com a definição de “cosmopolita” citada por Viany, a qual se dava mais pela construção das personagens do que pelo ambiente no qual estas atuavam. Some-se a isto o enfoque de públicos que os grupos procuravam atingir: enquanto o primeiro aspirava pelo sucesso com o público estrangeiro, que de fato foi alcançado por algumas películas; o segundo tinha em vista a atuação no mercado interno, principalmente por conta de seu engajamento que propunha um viés didático para o cinema, ao “educar” o espectador, ou as “massas ainda desprevenidas”, dentro de determinadas perspectivas.

Tendo em vista tais considerações, procuraremos nos aprofundar, no decorrer dos próximos capítulos, mais especificamente na maneira pela qual a Vera Cruz colocou em prática seus posicionamentos através da análise de duas produções fílmicas.

3 A ARTE NACIONAL E O DOCUMENTARISMO NA VERA CRUZ: ENTRE O PRESENTE E O PASSADO

Com o presente capítulo pretendemos analisar historicamente a obra fílmica *Painel* (1950, Lima Barreto)¹⁷¹, visando compreender de que modo a obra encontrou soluções para tratar de temas referentes ao passado nacional, mas estabelecendo diálogo com o presente que se propunha moderno. Trata-se da primeira película lançada pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, um documentário de curta-metragem rodado em branco e preto.

A obra foi rodada na cidade de Cataguases, em Minas Gerais, no colégio recém inaugurado na cidade. O foco da narrativa fílmica se desenvolve a partir do painel *Tiradentes*, pintado por Candido Portinari e exposto no saguão do colégio.

Para tal, dividimos o presente capítulo em dois momentos, onde primeiramente procuraremos traçar algumas linhas acerca da questão artística e a temática nacional no Brasil, estabelecendo diálogo entre os anos 1920 e 1950. Conforme Arruda¹⁷², em meados dos anos 1950 a cidade de São Paulo passava por um sentimento de confiança no presente com o crescente processo de metropolização e, sobretudo, no futuro. Tal ponto se deu inclusive pela difusão de espaços artísticos e com o aparecimento da arte moderna abstrata no Brasil.

Tendo em vista tal posicionamento proporemos, em um segundo momento, uma análise da película em questão. Desta forma, partimos do pressuposto de que é possível perceber, já em fins dos anos 1940, alguns elementos que viriam a figurar em meados da década, tal como a identificação à modernidade e o anseio em tratar do passado através da legitimação do presente.

¹⁷¹ PAINEL. Direção: Lima Barreto. Produção: Alberto Cavalcanti. Musica: Francisco Mignone. (16 min). In: Recuperação dos documentários Cia. Cinematográfica Vera Cruz. São Paulo: Videolar S.A., 2006. 1 DVD (116 min), son., p.b.

¹⁷² ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX.** Bauru, SP: Edusc, 2001. *Passim*.

3.1 ARTE, PROGRESSO E O NACIONAL NOS ANOS 1950

As propostas de inserção de elementos nacionais nas obras culturais não se tratavam de uma novidade surgida na década de 1950, seu paroxismo já ocorrera na Semana de Arte Moderna de 1922. Naquele contexto, conforme abordado no capítulo anterior, havia um anseio pela busca das raízes nacionais, a construção de uma identidade que distinguiria a jovem república brasileira das demais nacionalidades. Nesse quesito se destaca o “folclore”, a cultura que havia se firmado nos espaços rurais, entre os sertanejos do nordeste, os caipiras do sul, os indígenas e através da herança cultural dos negros. Tais elementos são assumidos sob o signo da arte “moderna”, quando pela primeira vez o campo artístico tentava se emparelhar com as vanguardas artísticas europeias – principalmente a francesa. As defasagens presentes até então foram superadas, em parte, pela maior rapidez nos intercâmbios/comunicações após a Primeira Guerra Mundial¹⁷³. Esta “busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico” caracterizaria uma nova atitude de “forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente de sua originalidade virente e confiante num destino de expressão superior”¹⁷⁴.

Esta primeira fase da arte moderna brasileira da década de 1920, marcada por seu caráter nacional, é sucedida nos anos 1930 e 1940 por uma arte voltada aos elementos sociais. Somente na década de 1950 os conceitos fundamentais da arte moderna seriam aplicados pelos artistas plásticos brasileiros com os experimentos construtivistas. De acordo com Naves¹⁷⁵, “os artistas nomeados ‘modernistas’, como Tarsila, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Guignard e Portinari, não teriam compreendido completamente as práticas cubistas e teriam se mostrado extremamente apegados às antigas operações ligadas à representação”.

Conforme apresentamos no capítulo anterior, os anos 1930 e 1940 foram marcados por uma arte moderna que pudesse ser compreendida pelo público e que partisse de temas sociais, como apontamos através das concepções de Mário de

¹⁷³ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. *Passim*.

¹⁷⁴ *Ibidem*. p. 237.

¹⁷⁵ NAVES, Santuza C. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. N. (orgs). **O tempo da experiência democrática**: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. col. O Brasil republicano, v.3. p. 279.

Andrade. Portanto, se tratava mais de uma opção estética desempenhada pelos artistas do que propriamente pela compreensão ou alinhamento com as artes abstratas desenvolvidas no exterior.

Sobre a opção estética que se deu em acordo com o engajamento político dos artistas no período, Cattani¹⁷⁶ afirma que:

No Brasil muitos dos artistas modernos dos anos 1920 tomaram posição à esquerda e, sobretudo, nos primeiros cinco anos da década de 1930 suas obras marcaram a adesão aos seus ideais. Era um momento de grandes mobilizações no mundo inteiro, das quais os artistas participaram ativamente. (...) Nesse momento de desejo participativo e de crença no papel da arte como instrumento de conscientização, houve a opção por uma figuração mais clássica, com apenas alguns estilemas modernos, à imagem do muralismo mexicano.

Cattani ainda salienta que Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti chegaram a visitar a União Soviética nesse período, onde a primeira teve um engajamento de curta duração, enquanto Di Cavalcanti chegou a se inscrever no Partido Comunista. Ainda neste sentido, o pintor Portinari se destaca, tanto por ser alinhado ao discurso de esquerda, quanto por ser considerado o pintor moderno “oficial” do Estado Novo. Tal fato se tornou possível pelas pinturas realizadas a partir de 1933, retratando trabalhadores agrícolas, e com sua consagração ao receber em 1935 a “Segunda Menção Honrosa na Exposição de Arte Moderna do Instituto de Carnegie, nos Estados Unidos”¹⁷⁷. A partir daí, o pintor passou a ser contratado pelo governo Vargas para a realização de uma série de trabalhos artísticos em prédios oficiais.

Em relação à sua opção estética, conforme afirma Cattani¹⁷⁸,

Portinari soube, em suas obras, não se limitar à mera influência passiva, mas estabeleceu diálogos produtivos a partir dos quais elaborou sua poética própria. Esta foi moderna dentro dos limites da própria modernidade predominante em sua época, tanto no Brasil quanto nos países europeus, ou seja, conservadora, figurativa e realista. As temáticas de suas obras também contribuíram para elevá-las a símbolos nacionais. Ao abordar os trabalhadores, a multiplicidade étnica e ao utilizar uma paleta diferenciada da europeia, o artista tornava-se “arauto” de uma arte nacional e até mesmo nacionalista.

¹⁷⁶ CATTANI, Icleia Borsa. **Arte moderna no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 69.

¹⁷⁷ AMARAL, Aracy. **Textos do trópico de capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). v.1. Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 126.

¹⁷⁸ CATTANI, Icleia Borsa. **Arte moderna no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 74.

Arruda¹⁷⁹ chama a atenção para a importância do mecenato para a divulgação do abstracionismo no Brasil. A burguesia industrial paulista financiou o processo, através de instituições culturais, tais como o MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo, o MASP (Museu de Arte de São Paulo), as primeiras Bienais e através do mecenato aos artistas – comprando/encomendando suas obras ou financiando exposições. Conforme Arruda¹⁸⁰:

A mostra de Max Bill no MAM paulista, em 1950, é momento indelével na emergência da arte concreta no Brasil. Durante a I Bienal, o primeiro prêmio internacional foi concedido a Max Bill, cuja escultura Unidade Tripartida provocou grande impacto entre os novos artistas; o primeiro prêmio nacional, similarmente, ficou com Ivan Serpa, que apresentou um quadro concretista. (...) As bienais funcionaram, assim, como êmulos da nova linguagem e, nesse campo, a II Bienal, a do IV Centenário, consagrou definitivamente o abstracionismo, ao construir salas especiais a Paul Klee, a Alexander Calder, a Piet Mondrian, além de contar com os pintores abstratos americanos.

Este movimento se dava no sentido de criar uma nova cultura, “ao mesmo tempo em que o passado era abjurado, impondo a construção de novos princípios identitários a grupos sociais inteiros, a perspectiva do futuro estava ancorada na concepção do progresso recém-iniciado”¹⁸¹.

Ainda em relação ao papel assumido referente ao mecenato artístico, seguindo a argumentação de Galvão¹⁸², procurava-se situar o cinema enquanto uma “manifestação cultural respeitável”. Na visão de Rudá de Andrade¹⁸³:

Em São Paulo, a burguesia que se sente forte e ascendente não estaria a seus olhos plenamente realizada se não houvesse também, como nas grandes potências, esse tipo de manifestações culturais e o próprio mecenato. Germinou a idéia de que era chegada a hora, para os grandes burgueses paulistas, de refinar a vida, cercar-se de arte e cultura. (...) Ora, nesse quadro, o cinema é fundamental: é a arte do século XX, a mais ‘moderna’ das artes, e para completar é ‘arte industrial’.

¹⁷⁹ ARRUDA, Maria A. Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. **Tempo Social**, S. Paulo, v. 9, n.2, pp. 39-52, out./1997. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v9n2/v09n2a03.pdf>>. *Passim*.

¹⁸⁰ *Ibidem*. p. 47-48.

¹⁸¹ ARRUDA, Maria A. Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. **Tempo Social**, S. Paulo, v. 9, n.2, pp. 39-52, out./1997. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v9n2/v09n2a03.pdf>>. p. 40.

¹⁸² GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 12-13.

¹⁸³ *Apud.*, GALVÃO. *Ibidem*. p. 13.

Podemos identificar algumas semelhanças com o que ocorrera na Europa e nos Estados Unidos em meados do século XIX. Tratou-se de um período marcado por transições no campo das artes, onde se erigiam oposições entre valores antigos e novos, por exemplo entre a pintura acadêmica e a impressionista, respectivamente. Como descrito por Peter Gay¹⁸⁴, desenvolvem-se mecenas modernos na classe vitoriana¹⁸⁵, que compram as obras e financiam artistas, salientando que esta prática não se relaciona exclusivamente com a alta burguesia, pois haviam colecionadores de arte preocupados em “refinar seu gosto” entre as classes médias vitorianas, pequenos comerciantes e trabalhadores autônomos. O “refinamento do gosto”, voltado para a busca de uma “alta cultura” – nos termos empregados pelo autor –, dissemina-se através de alguns pontos chave. Dentre eles, através da construção de museus, teatros e salas de concerto pela própria burguesia, salientando que “lugares coletivos como teatros e óperas não eram criação vitoriana, mas floresceriam em tamanho e quantidade sem precedentes durante o século XIX”¹⁸⁶. Acrescenta-se também a propagação de “comentaristas literários civilizados e críticos musicais competentes”, que se disseminam pelos periódicos e jornais diários, assumindo importantes papéis na questão pedagógica da formação do gosto¹⁸⁷.

Retomando o caso brasileiro do início dos anos 1950, observamos aproximações no que se refere à propagação de espaços culturais, assim como eram difundidos sob a égide de um refinamento do gosto. Acrescenta-se a isto o papel da crítica na formação do público. Salientamos que neste período a crítica literária já estava consolidada e difundida pelos jornais, enquanto a crítica cinematográfica procurava argumentos para incluir o cinema no rol das artes, como um objeto digno de valor cultural, proposta que vem a par dos propósitos difundidos pela Vera Cruz em seu intento de criar um cinema nacional. Conforme Meize

¹⁸⁴ GAY, Peter. **O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 239-243.

¹⁸⁵ Na obra “O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914”, Peter Gay (2002) utiliza o termo “vitoriano” para além de seu sentido mais restrito – referente ao reinado da rainha Vitória no Reino Unido. O autor emprega o termo em um foco mais amplo, estabelecendo semelhanças entre as classes médias e burguesas no período de 1815 a 1914, em diversas regiões da Europa e Estados Unidos, estas que conforme seu ponto de vista constituiriam uma “cultura vitoriana”.

¹⁸⁶ GAY, Peter. **O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 246.

¹⁸⁷ *Ibidem*. p. 255.

Lucas¹⁸⁸, a crítica cinematográfica se afirma no Brasil ao longo dos anos 1950, assumindo um papel pedagógico, que enxerga o espectador como um agente passivo que precisa ser guiado pelo olhar do crítico. A autora demonstra através do texto “o que é fazer crítica de cinema”, escrito por José Carlos Oliveira e José Lino Grunewald em 1957 e afirma que para “os dois jornalistas, o crítico é alguém que diante da tela pratica uma ação, pois conta com instrumentos para analisar o filme e extrair sua significação, enquanto o espectador, destituído destes instrumentos, adota uma atitude passiva”¹⁸⁹. Conforme tratado no capítulo anterior, já havia um posicionamento didático construído pela revista “Fundamentos” no início dos anos 1950, mas procurando “politizar” as massas em um sentido dado pelas convicções assumidas pela revista.

Diante de tais considerações, gostaríamos de propor para a análise seguinte o argumento pautado no modo pelo qual se construiu, através do documentário em questão, um olhar que legitimasse o progresso do presente em relação ao passado, sobretudo na maneira pela qual procura identificar o presente à produção artística. Em adição, buscamos verificar como a Companhia, neste primeiro momento, se utiliza de temas baseados nas artes plásticas – enquanto um campo que vinha se solidificando, conforme desenvolvido acima – para dar credibilidade às suas obras fílmicas, em paralelo ao viés didático assumido pelas mesmas.

3.2 PAINEL (1950, LIMA BARRETO)

O filme *Painel* (1950, Lima Barreto)¹⁹⁰ foi rodado na cidade de Cataguases, situada na Zona da Mata mineira. Esta cidade pôde adquirir ares de modernidade ainda no início do século XX, com a criação de indústrias têxteis na região e que se intensificou até meados do século, apesar de ter se mantido relativamente pequena, mesmo considerando os padrões urbanos da época. Assim, ainda na década de

¹⁸⁸ LUCAS, Meize R. de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 19-40 - 2008. *Passim*.

¹⁸⁹ *Ibidem*. p. 23.

¹⁹⁰ PAINEL. Direção: Lima Barreto. Produção: Alberto Cavalcanti. Música: Francisco Mignone. (16 min). In: Recuperação dos documentários Cia. Cinematográfica Vera Cruz. São Paulo: Videolar S.A., 2006. 1 DVD (116 min), son., p.b.

1920 a cidade pôde entrar em diálogo com o movimento modernista de 1922 através da criação da “Revista Verde”, que circulou entre 1927 a 1929. Neste mesmo período, ocorreram as primeiras produções do cineasta Humberto Mauro em Cataguases, só possível por meio do investimento inicial concedido por comerciantes locais, quando foi filmada em 1927 a premiada produção *Thesouro Perdido* (1927, Humberto Mauro), que aproveitou cenários e atores locais.

Um novo ímpeto de modernidade se deu na cidade no decorrer dos anos 1940, agora pelo literato Francisco Inácio Peixoto, pertencente à família enriquecida com a indústria têxtil e ex-integrante do grupo surgido em torno da “Revista Verde”. Esta nova fase buscou importar artistas, arquitetos e paisagistas, para construírem projetos de vanguarda que pudessem modificar a paisagem urbana da cidade. Conforme Santos e Lage¹⁹¹, além de Oscar Niemeyer que fora convidado por Peixoto para projetar sua residência em 1943,

arquitetos como Carlos Leão, Francisco Bolonha, Aldary Toledo, os irmãos Roberto, Gilberto Lemos, Luzimar Cerqueira de Goes Telles, Flávio Almada; paisagistas como Burle Marx, Carlos Percy e o próprio Bolonha; o designer de móveis Joaquim Tenreiro; artistas como Anísio Medeiros, Portinari, Di Cavalcanti, Djanira, Iberê Camargo, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Emeric Marcier, Jan Zach, Bruno Giorgi, irão povoar a cidade com suas obras.

Por sua vez, o Colégio de Cataguases foi encomendado por Francisco Inácio Peixoto para que Niemeyer o projetasse, tendo concluído o desenho do projeto em 1944. Conforme Silva¹⁹², o desenho proposto pelo arquiteto primava pela funcionalidade, assim como se mostrou inovador diante dos prédios escolares existentes no Brasil até então, estes que seguiam o modelo panóptico, no qual a

¹⁹¹ As informações referentes à cidade de Cataguases – MG foram retiradas do artigo: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; LAGE, Claudia Freire. Cataguases: patrimônio da modernidade (1). In.: **Arquitextos**. 056.04. ano 05, s.p., jan. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.056/512>>. Também foi consultado o sítio eletrônico:

<<http://www.asminasgerais.com.br/zona%20da%20mata/UnivlerCidades/modernismo/index.htm>>

¹⁹² A autora realizou um estudo sobre as memórias de ex-alunos do Colégio Cataguases buscando compreender como se davam as relações pedagógicas, assim como a interação dos alunos com e a partir do espaço. Conforme a autora, o painel de Tiradentes ficou no colégio até o ano de 1977, quando foi transferido para São Paulo e hoje se encontra no Memorial da América Latina. Cf. SILVA, Eloísa de Castro. **As representações do Colégio de Cataguases e de suas práticas educativas nas memórias de seus ex- alunos. (Década de 1950)**. Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2005. p. 42-49.

arquitetura corrobora para o exercício da vigilância e do controle disciplinar. Aqui a solução funcional se dá pelo desenho que aproveita a mobilidade do espaço.

Em seguida, Niemeyer pede à Peixoto para que convidasse Cândido Portinari para pintar o painel que se situaria no saguão do Colégio. Portinari já havia se firmado enquanto pintor na década de 1930, sendo inclusive premiado nos Estados Unidos e no final da mesma década fora agraciado com a exposição de sua obra no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Tal convite havia se dado nos anos de crise provocados pela Segunda Guerra e na chamada Política da Boa Vizinhança implantada pelo governo ianque, visando aproximar-se da América Latina principalmente através de intercâmbios culturais¹⁹³.

Antonio Pedro Tota¹⁹⁴ em seu livro “Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra” trata do desenvolvimento da Política da Boa Vizinhança, idealizada pelos Estados Unidos da América no então governo Roosevelt, que se intensifica em fins dos anos 1930. O objetivo desta política era difundir entre os países latinos americanos a necessidade de se unirem a favor dos Aliados. No caso brasileiro, houve uma série de atuações culturais através do cinema, rádio, música, entre outros meios, que visavam difundir para os brasileiros o *american way of life* e, em contrapartida, levar uma imagem positiva do Brasil para os norte-americanos. Neste período surgem as personagens de Carmen Miranda que buscava difundir entre os norte-americanos uma imagem estereotipada do Brasil através do cinema e Zé Carioca que, por sua vez, demonstraria a amizade dos povos americanos através da interação com outras personagens criadas por Walt Disney. É neste contexto que Portinari é convidado, juntamente com uma série de artistas brasileiros – dentre eles os músicos Camargo Guarnieri e Francisco Mignone¹⁹⁵, que posteriormente comporiam para filmes da Vera Cruz –, para expor na Feira de Nova York, realizada no MOMA em 1939. A partir daí, no decorrer dos anos 1940 até 1947, são exibidas cerca de dezoito exposições individuais de Portinari em diversas cidades norte-americanas¹⁹⁶.

¹⁹³ AMARAL, Aracy. **Arte Para quê?:** a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 58-65.

¹⁹⁴ TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor:** a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

¹⁹⁵ Sobre a relação estabelecida entre os músicos modernistas brasileiros e a Política da Boa Vizinhança e os EUA nos anos 1930-1940, Cf.: EGG, André. Modernismo musical e colaboração internacional na Política de Boa Vizinhança. **Baleia na rede**, vol. 1, nº 10, 2013. p. 62-81.

¹⁹⁶ Listagem disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuosection=artistas_biografia&cd_verbete=121&cd_item=14&cd_idioma=28555>

A situação se modifica em 1947 quando Portinari concorre ao cargo de senador pelo Partido Comunista Brasileiro. No entanto, com o acirramento da Guerra Fria e com o alinhamento do governo Dutra aos Estados Unidos, o Partido entra na ilegalidade e Portinari passa oito meses refugiado no Uruguai, quando volta ao Brasil a convite de Inácio Peixoto para pintar o Painel de *Tiradentes* (figura 1), o qual é o foco do documentário em questão.



FIGURA 1 – PAINEL TIRADENTES – CANDIDO PORTINARI, 1948. (Painel a têmpera / tela - 309 X 1767 cm. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3195>>)

O painel (figura 1) de grandes dimensões, com cerca de três metros de altura por dezessete de largura, ocupava uma parede no saguão nobre do Colégio de Cataguases. Conforme a análise desenvolvida por Maria Milliet¹⁹⁷, há uma série de elementos que remetem a obra a uma tradição clássica na pintura, tais como: profundidade, perspectiva, inserção de elementos simbólicos e a construção de uma narrativa contínua, na qual se apresentam ações que se deram em tempos e espaços distintos.

No Painel, a ênfase não recai no herói individual, mas nos grandes grupos corais que participam direta ou indiretamente dos acontecimentos. Ainda neste sentido, a obra evita a mitificação da força, tão recorrente na iconografia que a antecede¹⁹⁸ com o intuito de heroicizar Tiradentes, mas coloca em primeiro plano o corpo esquartejado, o que gera críticas na época.

¹⁹⁷ MILLIET, Maria Alice. **Tiradentes: o corpo do herói**. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. p. 223-256.

¹⁹⁸ MILLIET, Maria Alice. **Tiradentes: o corpo do herói**. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. p. 252.



FIGURA 2 – PAINEL TIRADENTES – CANDIDO PORTINARI, 1948. DETALHE: O ENFORCAMENTO E O CORPO ESQUARTEJADO DE TIRADENTES.

A disposição dos elementos no conjunto da sequência narrativa confere ao espectador uma posição participativa, conforme disserta Milliet¹⁹⁹, na qual:

Às cenas agrega-se ou contrapõe-se o grupo ou mesmo a massa popular e quem olha a obra participa da mesma condição de espectador. Tudo funciona como passos de uma paixão não religiosa mas social. A história assim presenciada deixa de ser passado, atualiza-se.

Conforme esclarece Milliet, devemos considerar as condições de exposição da obra, uma vez que os murais de Portinari partiam de adequações específicas para determinados temas e locais onde estes seriam instalados. Desta forma, suas amplas dimensões e sua disposição em um saguão escolar visavam trazer o tema ao presente do espectador através da educação pela imagem.

Assim, atentos à convergência existente neste cenário entre artistas e obras representativas da modernidade, é que procuraremos traçar nossa análise que se desenvolverá nas linhas a seguir procurando identificar o modo com que tais elementos foram aproveitados pelo filme. Para tal, procuraremos identificar como o espaço cênico contribui para gerar na película a impressão de modernidade e

¹⁹⁹ *Ibidem.* p. 228.

sugerir a ideia de bom gosto ao espectador. Desta maneira, objetivamos desenvolver a análise de como a figura de Tiradentes e da Inconfidência Mineira, como elementos representativos do passado nacional, foram situados por este presente que ansiava à modernidade.

3.2.1 A arquitetura moderna e o espaço cênico como personagens

Em *Painel* (1950, Lima Barreto), os letreiros iniciais informam ao espectador que a película é baseada “no ‘Tiradentes’ de Cândido Portinari”. Dedicam agradecimentos ao “Colégio de Cataguases”, onde a obra foi rodada, assim como inserem uma epígrafe de Álvares de Azevedo que informa: “Era o filho do povo! O sangue ardente às faces lhe assomava, incandescente, quando cismava do Brasil na sina...”. Dessa forma, já se explicita o tema, assim como a epígrafe inserida reforça tanto a relevância em abordá-lo, quanto o posicionamento assumido.

Em seguida, há uma aproximação gradual que visa apresentar o *locus* no qual ocorre a ação. Esta se dá através de três planos (figura 3). Assim, é possível pensarmos a própria construção do Colégio como uma personagem que se apresenta neste primeiro momento. Primeiramente surgem várias folhas que vão sendo removidas da frente da objetiva, revelando um plano aberto. O segundo plano traz um enquadramento mais próximo do Colégio, enquanto o terceiro traz em detalhe parte da arquitetura do mesmo. Os três planos são acompanhados por efeitos sonoros que compõem a paisagem, através de pássaros e do cacarejar de um galo.



FIGURA 3 – Painel (1950, Lima Barreto) - O colégio de Cataguases

Após a apresentação externa, a câmera nos leva a conhecer o interior das dependências, continuando com sua construção espacial que visa expor a arquitetura da construção (figura 4). Neste ponto o som ambiente cessa conforme as portas de entrada vão se abrindo. Até então os planos eram fixos, mas com o intuito de destacar a rampa de acesso ao piso superior, a câmera faz um movimento vertical, de baixo para cima, em seu próprio eixo. Em seguida detalha um corrimão e no próximo plano enquadra nova rampa com uma porta ao fundo. As rampas mereciam um destaque especial até mesmo pelo seu ineditismo, conforme salientado por Silva²⁰⁰, e por se relacionarem ao moderno. Desta forma, somos conduzidos através do olhar da câmera a um passeio em seu interior e logo chegamos à porta de entrada de uma sala de aula, onde se dá o mote da narrativa.



FIGURA 4 – Painel (1950, Lima Barreto) – Rampas e corredores do interior do Colégio

O desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil se iniciou no final da década de 1920 quando, em 1929, ocorre a passagem de Le Corbusier ao Brasil e a nomeação de Lúcio Costa para a direção da Escola de Belas Artes. A princípio, este arquiteto traça uma reformulação no currículo que até então era voltado ao período neocolonial brasileiro, inserindo na pauta os principais difusores da arquitetura

²⁰⁰ SILVA, Eloísa de Castro. **As representações do Colégio de Cataguases e de suas práticas educativas nas memórias de seus ex- alunos. (Década de 1950)**. Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2005.

moderna do século XX que, além de Le Corbusier, eram Gropius e Mies Van Der Rohe²⁰¹.

Com a exceção de Le Corbusier, tais arquitetos eram ligados à escola alemã conhecida como Bauhaus, que agregou artistas de diversos campos entre meados de 1919 a 1933. O grupo da Bauhaus se desenvolve como uma resposta imediata ao pós-guerra, no qual a Alemanha saiu derrotada. A tônica dos artistas, sobretudo no que diz respeito à arquitetura, se deu em torno das noções de “racionalidade” e “funcionalismo”, conforme sintetiza Argan²⁰²:

Viver civilizadamente significa viver racionalmente, colocando e resolvendo cada questão em termos dialéticos. A racionalidade deve enquadrar as grandes e pequenas ações da vida: racionais devem ser a cidade em que se vive, a casa em que se mora, a mobília e os utensílios que se empregam, a roupa que se veste.

Portanto, para além da construção arquitetônica em si, o movimento pensava em todo o contexto no qual esta se inseria, tanto no plano urbanístico, quanto no interior das dependências. A cidade era entendida como um organismo produtivo e que deveria ser racionalmente otimizada, com vistas à ampliação de seu rendimento através de um melhor planejamento de mobilidade e funcionalidade do espaço²⁰³.

Conforme Ficher e Acayaba²⁰⁴, no decorrer da década de 1930:

a expressão Arquitetura Racionalista veio a ter entre os arquitetos brasileiros um significado bastante flexível: seria, de forma sucinta, a arquitetura preconizada por Gropius, Mies Van der Rohe, Le Corbusier e Oud, (...) os arquitetos brasileiros, nesta primeira etapa, davam preferências às formas geométricas claramente definidas, à separação entre estrutura e vedação, permitindo maior liberdade no agenciamento interno dos edifícios, ao uso sistemático de pilotis, aos panos de vidros contínuos, ao invés das janelas tradicionais, e a integração da arquitetura com o entorno pelo paisagismo e com as outras artes plásticas pelo emprego de murais, painéis de azulejo decorado e escultura em substituição à decoração aplicada.

²⁰¹ FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna no Brasil**. São Paulo: Projeto, 1982. p. 9-25.

²⁰² ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 270.

²⁰³ Sobre o funcionalismo na arquitetura e no urbanismo na primeira metade do século XX, Cf ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 263-300.

²⁰⁴ FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene. **Arquitetura moderna no Brasil**. São Paulo: Projeto, 1982. p. 10.

Ora, grande parte de tal enumeração está presente no Colégio de Cataguases, onde se acrescentam o paisagismo de Burle Marx e o mobiliário projetado por Joaquim Tenreiro, conforme veremos em seguida. Acrescenta-se que Niemeyer já vinha desenvolvendo trabalhos ao lado dos pioneiros da arquitetura moderna brasileira desde meados dos anos 1930 e no início dos anos 1940 desenvolveu projetos governamentais para a cidade de Belo Horizonte, quando Juscelino Kubitschek fora prefeito. Desta maneira, propomos a leitura de que a arquitetura moderna do Colégio em si já se apresenta como uma primeira personagem ao espectador.

3.2.2 Uma lição de História do Brasil e outra do “bom gosto”



FIGURA 5 – PAINEL (1950, Lima Barreto) – O professor e a sala de aula

Ao adentrarmos junto com a câmera à sala de aula, descobrimos através do quadro negro que o tema do dia é a “Inconfidência Mineira” (figura 5). Somando-se às imagens, uma voz masculina fora-de-campo inicia afirmando que “o ideal de Tiradentes foi afogado em sangue”, sendo traído e tornado infame, mas que “deixou a semente da liberdade que vingou trinta anos depois”. O discurso é narrado e o aporte imagético aos poucos vai construindo a posição da personagem que narra, ainda que não tenha sido identificada explicitamente a um professor. Neste sentido, a câmera procura construir o ambiente propício para o filme se colocar como uma aula de “História do Brasil”, onde observamos a lousa, livros sobre a mesa e um cartaz disposto em um cavalete, o qual é detalhado para ilustrar o tema que é desenvolvido pela narração. Desta forma reconhecemos as ferramentas de ofício do

narrador, assim como sua postura significa a “voz da autoridade”, conforme conceituada por Nichols²⁰⁵.

Prosseguindo sua fala, o narrador afirma:

A propósito desta lição, chamo a sua atenção para o painel Tiradentes, do grande pintor brasileiro Candido Portinari, existente neste colégio. Essa tela, narra com as cores fortes da pintura moderna, esse esplêndido episódio da nossa história. Convém que você observe demoradamente o painel para enriquecer os seus conhecimentos e compreender a significação dessa obra de arte, seja como pintura moderna, seja como elemento de estudo da história pátria.

Nesta passagem, temos o primeiro contato com o painel em questão, pois são mostrados detalhes da obra a partir de uma reprodução que se encontra disposta na mesa do professor. Também se evidencia o tom de exaltação assumido pela obra, tanto em relação ao “grande pintor brasileiro”, quanto ao “esplêndido episódio da nossa história”. Assim como se faz necessário o registro de que a obra “narra com as cores fortes da pintura moderna”, ao menos para que o espectador possa tentar imaginar as cores ao assistir o filme em branco e preto. Cabe destacarmos aqui que a decupagem continua sua estratégia marcadamente didática assumida desde o início do filme²⁰⁶ – através da aproximação gradual externa e interna do colégio. Dessa forma, quando Tiradentes é citado nesta cena, por exemplo, a câmera detalha sua imagem exposta no cartaz (figura 5), com o intuito de apresentar a personagem mencionada, assim como as imagens mostradas da reprodução do painel já procuram estabelecer um primeiro contato enquanto o narrador nos fala sobre ele.

Prosseguindo o desenvolvimento da narrativa, nos damos conta de que há um interlocutor no espaço diegético, mas que ainda não assumiu corporeidade

²⁰⁵ O autor identifica pelo menos duas vezes que podem ocorrer nos documentários por meio de letreiros ou oralizadas. A primeira corresponde a “voz de Deus”, esta se caracteriza por uma voz fora-de-campo que transparece neutralidade e onisciência a respeito daquilo que narra. Por outro lado, a “voz de autoridade” assume a corporalidade através de uma personagem que representa uma autoridade no assunto que é tratado, transmitindo credibilidade para a argumentação desenvolvida. Ambas são características do “modo expositivo” e surgiram desde as origens do documentário nos anos 1920. Cf. NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2013. p. 40-44; 142-144. Na cena em questão, apesar da voz do narrador surgir em um primeiro momento fora-de-campo, característica da “voz de Deus”, tão logo a mesma é identificada a fala de um professor ao percebermos que se trata de uma aula.

²⁰⁶ Galvão (1981) salienta que a característica didática, partindo do amplo para o específico, foi recorrente nos filmes da Vera Cruz.

diante das ações em cena. Surge a voz de uma criança e o filme passa a construir esta personagem que se torna coadjuvante. Assim, há o desenvolvimento das seguintes falas:

Criança: Professor, por que o senhor não aproveita esta oportunidade e vai comigo ver o painel e dar uma explicação sobre ele? Porque, francamente, até agora não compreendi nada daquilo tudo.

Professor: Boa ideia. Venha comigo!

Além de criar o ensejo para conhecermos a obra “de perto”, a exemplo da construção da primeira personagem, agora a câmera identifica a fala do aluno às carteiras vazias da sala de aula. Em todas elas percebemos livros abertos no tampo. Além de enfatizar o papel de aluno da personagem que está falando, a cena nos conduz a assumirmos a posição desta. Conforme ocorre no primeiro fotograma apresentado na (figura 6), o plano é desenvolvido com a fala da criança – citada acima –, e a câmera faz um movimento horizontal em seu próprio eixo, da esquerda para a direita, mostrando a sala vazia, mas com as carteiras alinhadas em fileiras, denotando disciplina e organização. Desta forma, é sugerido o convite para nós, na condição de espectadores, assumirmos o papel de alunos. Os planos seguintes que acompanham a fala, procuram enfatizar as carteiras e seu design em diferentes ângulos, mas mantendo o enquadramento fixo.



FIGURA 6 – PAINEL (1950, Lima Barreto) – Carteiras vazias

Em seguida, há um plano mostrando as personagens caminhando no saguão em frente ao painel (figura 7). Nesta cena a composição do quadro privilegia o espaço, através da perspectiva, visando salientar o grande porte do painel. Assim, as personagens se sentam em duas cadeiras dispostas ao fundo do quadro e o

aluno questiona “por que é tão difícil (...) entender a pintura moderna”. Em resposta, o professor diz não ser difícil e declara:

No estágio atual da pintura moderna, quando uma imensa maioria ainda se apegava aos cânones artísticos de um academismo agonizante, é natural que esta obra pareça a primeira vista, para o observador desavisado, um amontoado de cenas e coisas, cores e figuras geométricas sem sentido nem significação. A idade, o estudo e a observação, acabarão por modificar esse conceito da pintura moderna, abrindo-nos os olhos do entendimento e do bom gosto.

Nesta passagem se evidencia a intencionalidade de ensinar o “bom gosto” ao espectador associando-o diretamente à pintura moderna. Apresentando a “arte moderna”, que somente “a idade, o estudo e a observação” seriam capazes de fornecer ferramentas para sua compreensão, o filme estabelece que se trata de uma cultura que requer um conhecimento previamente estabelecido e aperfeiçoado, desta maneira o coloca em uma ordem superior. Além disso, é sugerida a necessidade de atualização estética do meio artístico de maneira mais ampla, uma vez que “uma imensa maioria ainda se apegava aos cânones artísticos de um academismo agonizante”.



FIGURA 7 – PAINEL (1950, Lima Barreto) – Professor e aluno em frente ao painel

Neste trecho fica claro como a ênfase ao “bom gosto” se estabelece em todo o conjunto da cena, conforme os planos da (figura 7). De encontro ao discurso proferido pelo professor, acompanhamos a modernidade associada à elegância e ao bom gosto, que se evidenciam pelos trajes vestidos pelas personagens, a arquitetura em harmonia com o Painel, e também pelo mobiliário que possui características modernas, conforme destacamos na (figura 8).



FIGURA 8 – Mobiliário – Projetado por Joaquim Tenreiro (foto sem data e sem autoria)²⁰⁷.

O mobiliário projetado para o colégio ficou a cargo de Joaquim Tenreiro. Para Maria Santos²⁰⁸, Tenreiro foi o mais representativo *designer* de móveis brasileiro de seu período. O *designer* chegou ao Brasil em 1928, vindo de Portugal, onde aprendera com seu pai, exímio artesão, a arte de trabalhar a madeira. Conforme Santos²⁰⁹, Tenreiro pode colocar suas concepções de móvel moderno entre os anos de 1942-1969, com a fundação da “Langenbach & Tenreiro Móveis e Decorações”. Tal situação se tornou possível em 1941, quando foi contratado por Inácio Peixoto para projetar os móveis de sua residência. Peixoto havia enviado a planta da casa realizada por Niemeyer para diversos profissionais e “foram feitos vários projetos, mas nenhum satisfez o gosto do cliente, que insistiu na procura de móveis modernos”, foi quando Tenreiro foi convidado a realizar o projeto que foi prontamente aceito por Peixoto como definitivo. Sua loja em 1947 já havia se firmado e na década de 1950 inaugurou uma filial em São Paulo, dedicada à venda de “móveis modernos”.

²⁰⁷ Disponível em: <<http://www.asminasgerais.com.br/zona%20da%20mata/UnivlerCidades/modernismo/Arquitetura/index.htm>>

²⁰⁸ SANTOS, Maria C. Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: EDUSP, 1995. p. 82.

²⁰⁹ *Ibidem*. p. 84.

Conforme Anaildo Baraçal²¹⁰, as poltronas utilizadas no filme (cf. figura 7 e 8) sintetizam as relações entre o design internacional e o passado nacional. A plasticidade dos encostos remetem à redes indígenas, enquanto os esteios remetem ao caráter funcionalista, conforme desenvolvido por Marcel Breuer na Bauhaus, em harmonia com a arquitetura do prédio. Mas, diferentemente da ênfase em tubos de aço empregadas por Breuer, Tenreiro se dedicou durante sua vida a um trabalho bastante refinado com a madeira.

Sobre este último ponto, Denis²¹¹ afirma que os designers do período de meados dos anos 1940 e início dos 1960, “se viram divididos entre nacionalismo e internacionalismo, entre tradição artesanal e progresso industrial, e os resultados foram tão diversos quanto as personalidades envolvidas nos debates”. E a respeito deste ponto o autor situa a produção mobiliária de Tenreiro como representativa entre elementos que remetem a tradição e a modernidade, diferentemente da produção internacional que se utilizava da produção industrial em larga escala, “os móveis criados por Tenreiro nessa época trazem o uso característico de madeiras de lei, como jacarandá, e de palhinha, materiais que remetem à mais antiga tradição moveleira brasileira, datando da época colonial”²¹². Assim, o mobiliário de Tenreiro expressava “uma produção ao mesmo tempo modernista e artesanal, de nível internacional mas de fortes características nacionalistas”.

3.2.3 Os acordes da narrativa

Após as considerações apontadas pelo professor-narrador em *Painel*, este continua dizendo ao aluno para observar a pintura de Portinari, pois ela se divide “em determinada sequência, que você dentro em pouco compreenderá perfeitamente”. Sua fala é acompanhada por um *travelling* mostrando todo o painel, em adição à trilha musical que inicia em um andamento lento, transmitindo serenidade e entendimento diante do que é exposto. No entanto, o próximo plano

²¹⁰ Sítio eletrônico “Cataguases: um olhar sobre a modernidade” Disponível em: <<http://www.asminasgerais.com.br/zona%20da%20mata/UnivlerCidades/modernismo/mobiliario/index.htm>>.

²¹¹ DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000. p. 162.

²¹² DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000. p. 164.

(figura 9) cria uma ruptura nesta harmonia, sendo acompanhada pela música com o andamento mais acelerado.

Agora observamos o rosto do aluno em primeiríssimo plano, enquanto este movimenta a cabeça. Os planos são alternados ora com a criança, ora com a câmera subjetiva assumindo seu olhar, reproduzindo-o através de movimentos horizontais e circulares em seu próprio eixo. A ação é intensificada pela música, que agora passa a enfatizar o olhar confuso da criança. Desta forma, com a utilização do recurso da câmera subjetiva, passamos a enxergar a obra assumindo o ponto de vista do aluno.



FIGURA 9 – PAINEL (1950, Lima Barreto) – O aluno confuso: em primeiríssimo plano e plano detalhe

Após esta cena, a música regressa ao andamento anterior, juntamente com a câmera efetuando um movimento de *travelling* que propõe um ritmo mais lento e com o professor proferindo: “Era uma vez, na capitania de Minas Gerais...”. A partir daí, o documentário passa a construir a narrativa utilizando-se fundamentalmente das imagens capturadas do painel, reconstituindo as ações tematizadas de forma linear, assim como insere letreiros que têm a função de esclarecer os fatos ocorridos e ali representados.

Em paralelo à sequência de imagens do painel, observamos os seguintes letreiros: “Conspiração”; “Julgamento”; “Execução”; “Esquartejamento”; “O corpo esquartejado, – nos campos de Minas”; “A cabeça do mártir, – em Vila Rica”; e

“Libertação”. Em cada cena sucedida pelos letreiros, a trilha musical se modifica visando suscitar determinados sentimentos em adição às imagens expostas. Assim, nos primeiros letreiros ela assume um caráter de suspense e pesar, enquanto em “A cabeça do mártir, – em Vila Rica” e em “Libertação”, ela passa a sugerir uma posição mais esperançosa e, desta forma, destaca a redenção do “mártir”, assim como o fato de que a morte deste não ocorrera em vão quando em “Libertação” observamos *closes* na figura de mulheres rompendo correntes.



FIGURA 10 – PAINEL (1950, Lima Barreto) – Exemplos da intercalação entre letreiros e imagens captadas do painel.

Francisco Mignone, compositor da trilha musical de *Painel* (1950, Lima Barreto), era ligado ao nacionalismo musical. Esta corrente estética surgiu na Europa no final do século XIX e tinha como característica a utilização de temas folclóricos regionais adaptados a composições eruditas. No Brasil, tal estética se tornou predominante na música de concerto nos anos 1920 e 1940. Além de Mignone, os maestros Guerra Peixe, Radamés Gnattali e Gabriel Migliori, foram engajados a este movimento e também compuseram trilhas para a Vera Cruz, conforme salienta Cíntia Onofre²¹³.

²¹³ Cíntia Onofre disserta sobre a utilização das trilhas musicais nos dezoito filmes ficcionais longas-metragens produzidos pela Companhia Vera Cruz no seu período áureo (1950-1954), assim como traz um levantamento bibliográfico dos principais maestros/compositores envolvidos em tal processo. Cf. ONOFRE, Cíntia Campolina. **O zoom nas trilhas da Vera Cruz: a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.** Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2005. p. 32.

É oportuno refletirmos sobre a declaração de Mignone²¹⁴ a respeito de sua composição musical para o documentário em questão. O maestro afirma que:

Em **Painel**, confesso que fracassei. Pois havendo convivido com Portinari, tinha deste uma visão inteiramente diversa daquela de Lima Barreto. Foi nessa situação conflitiva que escrevi a música. Esta, segundo a concepção do diretor do filme, teria de ser fácil, popular, agradável. E eu, muito ao contrário, pensava num Portinari eclético, acadêmico, brasileiro, cheio de força interior e dotado de concepções ousadas e avançadas. Por esta razão eu e Lima Barreto não mais trabalhamos juntos.

Ainda com Onofre²¹⁵, observamos que em suas palavras transparece mais o pesar por ter falhado diante das expectativas do diretor do que pelo êxito da trilha musical no desenvolvimento da narrativa fílmica em si. Some-se a isto o sucesso posterior do filme *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), no qual a direção musical foi confiada a Gabriel Migliori²¹⁶. Em um panorama mais amplo, Onofre²¹⁷ afirma que “de todos os compositores que participaram da Vera Cruz, Mignone foi o que mais vinculou seu trabalho de música erudita ao cinema”.

No entanto, conforme nossa análise do presente documentário, observamos que a trilha musical de Mignone não assume apenas o papel de ornamento estético, mas desempenha bem o seu papel na construção da narrativa. Todavia, é interessante retermos tal conflito entre as expectativas do diretor e aquelas concretizadas pelo compositor. Por um lado, revelam o viés didático marcadamente assumido pela obra fílmica, levando-se em consideração que aquele esperava uma trilha “fácil, popular, agradável”. Ao passo que Mignone procura justificar seu trabalho de cunho erudito pelo fato de conhecer Portinari e supor seu perfil “eclético”. Além disso, não por acaso o compositor ainda caracteriza-o como “brasileiro”. Este ponto possivelmente seria uma das expectativas de Lima Barreto, visando não apenas um tema nacional, partindo de um pintor brasileiro, mas que a trilha sonora viesse de encontro a tal composição fílmica.

²¹⁴ *Apud.*, ONOFRE. *Ibidem.* p. 275. [O depoimento citado por Onofre foi colhido por Sérgio Barcelos em 1968.]

²¹⁵ *Ibidem.*, p. 275.

²¹⁶ O filme foi premiado em dois festivais internacionais de prestígio: no Festival de Cannes, como melhor filme de aventura e menção especial pela música “Mulher requeira”; e foi escolhido como melhor filme no Festival de Edimburgo (RAMOS; MIRANDA, p. 44). Além da música citada, foram utilizadas outras canções baseadas no repertório popular do nordeste brasileiro, dentre elas: “Lua Bonita”, “Meu Pinhão” e “Saudade meu bem Saudade”, compostas por Zé do Norte.

²¹⁷ *Idem.*

3.2.4 Tiradentes: o mártir em cena

Ainda no sentido nacional é que notamos o viés presente na escolha temática, pois é colocada a preocupação de conhecer a cultura brasileira partindo do “grande pintor”. Ao falar sobre Tiradentes, percebemos um viés heroicizante da obra. Este argumento se evidencia já no primeiro letreiro apresentado pelo filme, informando ao espectador que:

Este filme é o primeiro de uma série de documentários de curta metragem que a Cia. Cinematográfica Vera Cruz pretende realizar em torno dos mais variados assuntos: desde as obras de arte -- folclóricas ou não, às belezas naturais de nossa terra, os fastos da nossa história e os usos e costumes de nossa gente.

Esta não foi a primeira experiência na história do cinema brasileiro em trabalhar com o tema da Inconfidência Mineira. No contexto da Era Vargas, onde o Estado passa a financiar produções fílmicas “que divulgassem novos modelos de comportamento para o povo brasileiro”²¹⁸, surge uma obra com tal temática. A obra *Inconfidência Mineira*²¹⁹, visava “educar o povo em política e em História do Brasil”, conforme Claudio Almeida²²⁰,

segundo Carmem Santos, *Inconfidência Mineira* procuraria enaltecer as virtudes de um homem simples do povo que, como Jesus Cristo, havia se sacrificado em prol do interesse maior da coletividade: Tiradentes. Ao povo brasileiro caberia a missão de imitar esse herói, sacrificando seus interesses individuais em prol dos interesses da pátria.

Ao regredirmos temporalmente com Carvalho²²¹ podemos compreender melhor de que maneira se deu o arregimento de Tiradentes enquanto símbolo pátrio. O autor parte do processo que se deu logo após a Proclamação da República, com a tentativa de desenhar um imaginário através da mobilização simbólica de

²¹⁸ ALMEIDA, Claudio Aguiar. **Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968**. 2.ed. São Paulo: Atual, 1996. p. 15.

²¹⁹ O filme dirigido por Carmen Santos começou a ser planejado em 1937, foi rodado em 1939, mas só estreou em 1948. Conforme Ramos e Miranda (2000, p. 491), apesar do longo período de produção, o filme foi um fracasso de crítica e bilheteria.

²²⁰ *Ibidem*. p. 18.

²²¹ CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

elementos que pudessem identificar o povo com o novo regime que se instituía. Uma vez que a Proclamação se tratou de uma “passeata militar”, conforme o autor, fizeram-se necessárias tais construções com o propósito de criar a identificação civil com a República militar que se instituía.

Nesta perspectiva, buscavam o propósito de construir uma unidade nacional, e tão logo a figura de Tiradentes foi idealizada em associação à figura de Cristo e por seu martírio. Tanto pelo apelo à religiosidade do povo, quanto por criar a característica cívica, em oposição a uma postura radical, garantiria a integração entre diversas posturas republicanas. Tal construção havia se iniciado ainda no período monárquico, em meados do XIX, mas se oficializa com a Proclamação da República, sendo logo declarado em 1890 o feriado nacional de 21 de abril.

Conforme salientado por Freitas²²²,

ao longo da história, a imagem de Tiradentes ganhou muitas e diferentes versões, de conspirador infiel a herói da República, passando por cristão exemplar e mártir da independência, numa inconstância simbólica que variou conforme os interesses de cada contexto de apropriação.

Neste sentido, devemos considerar o fato que a Cia. Cinematográfica Vera Cruz pretendia exportar seus filmes e, assim, poderia mostrar ao mundo que no Brasil existia cultura de “alto nível”. Conforme o dizer de Galvão²²³, “documentar cultura tem ao mesmo tempo a vantagem de poder mostrar ao mundo que, por mais subdesenvolvidos que sejamos, nós temos arte comparável a de qualquer país civilizado”. Ainda destacamos a força que o tema em questão atinge ao ser levado as salas de cinema do público estrangeiro. O processo de heroização criado pelo filme com Tiradentes e a Inconfidência Mineira ocorrida em 1789, poderia inserir o Brasil nas peculiaridades caras às nações desenvolvidas e, ser vista por este público estrangeiro, estabelecendo como parâmetros eventos ocorridos no contexto em questão, a Independência dos Estados Unidos (1776) e a Revolução Francesa (1789).

Para tal, a obra se utiliza do prestígio de Portinari, uma vez que este já havia se consagrado como pintor ainda na década de 1930, conforme desenvolvemos

²²² FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013. p. 255.

²²³ GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 257.

anteriormente. Desta forma, Portinari autenticaria a relevância da obra e quando a personagem do professor cita os “cânones artísticos de um academismo agonizante”, se posiciona a favor da arte moderna, mas ainda apegada aos elementos figurativos, que não havia absorvido o primado da imagem proposto pelas artes abstratas e que só seriam absorvidas no Brasil no decorrer da década em questão, conforme tratado anteriormente, mas que já estavam na pauta de discussões em torno da arte moderna brasileira no início dos anos 1950.

Complementando nossa argumentação, chamo a atenção para a forma que o documentário em questão olha para o passado. Em *Painel* percebemos nos minutos iniciais que o tema é a Inconfidência Mineira e Tiradentes. Apesar do narrador situar a obra de Portinari e o filme se desenvolver em torno dela, o foco está em compreender os eventos representados na obra e não no entendimento da pintura moderna em si, conforme sugere o narrador no início da película. Nesse quesito, a partir do distanciamento estabelecido em relação ao passado que busca legitimar/diferenciar o presente da obra daquele tratado, percebemos que a obra de arte moderna de Portinari é utilizada como meio para tratar do tema Tiradentes.

Conforme arrolado no capítulo anterior, a arte moderna deu seus primeiros passos nos anos 1920, em um período marcado pelas aristocracias rurais. Em *Painel*, são manifestas as intenções em deixar clara a posição do narrador que se encontra em um ambiente desenvolvido cultural e economicamente – no que se refere à arte e a arquitetura moderna. Portanto, não se trata de representar o passado por si só, mas antes em buscar a devida legitimação do progresso coetâneo para que se pudesse tratá-lo como um “outro”. No próximo capítulo, nos deteremos na maneira pela qual tal posicionamento se estabelece quando o rural – e a cultura popular, enquanto representativos do elemento nacional – são vistos sob a “luz” da cidade.

4 DO PALCO À TELA: ELOGIOS E TENSÕES ENTRE O ESPAÇO URBANO E RURAL

O presente capítulo é dedicado à análise do filme *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne)²²⁴, o segundo longa-metragem lançado pela Companhia Vera Cruz. O filme foi baseado na peça de teatro *Paiol Velho*, escrita por Abílio Pereira de Almeida. A peça estreou no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em janeiro de 1951, escrita em 1950 por Abílio Pereira de Almeida e dirigida por Ziembinski em 1951. Almeida era um advogado reconhecido profissionalmente, com escritório estabelecido em São Paulo, e ligado às artes. No início dos anos 1940 participou da formação do Grupo de Teatro Experimental com Alfredo Mesquita e na criação do TBC, participando como ator, diretor e autor de textos dramáticos. A peça *Paiol Velho* foi premiada como “a melhor peça teatral de 1950” recebendo o prêmio Ademar de Barros em concurso instituído pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo²²⁵. Desta forma, a peça, juntamente com o *status* adquirido pelo teatro no período em questão, poderia legitimar o desenvolvimento de um argumento cinematográfico para a recém criada companhia cinematográfica.

Assim, no presente capítulo traçamos um breve panorama do contexto teatral do momento em questão para, em seguida, indagarmos a respeito da maneira pela qual o filme constrói representações dos espaços urbano e rural; a ênfase na legitimação do presente industrial; e a representação do folclore/cultura popular que se colocam como representativos de características nacionais para o filme.

Nossa análise do filme, de forma mais ampla, se estabelece em dois momentos. Inicialmente traçamos uma análise sincrônica com as cenas iniciais do filme, procurando acompanhar a construção do espaço diegético e o desenvolvimento das personagens, assim como utilizamos este momento para descrevermos a trama central e as principais personagens. Em um segundo momento traçamos uma análise diacrônica, na qual estabelecemos recortes temáticos que perpassam o filme como um todo, visando compreender como as

²²⁴ O roteiro do filme foi elaborado por: Alberto Cavalcanti, Guilherme de Almeida e Abílio Pereira de Almeida. Os diálogos foram escritos por Guilherme de Almeida. Ficha técnica detalhada cf.: ANEXO 2 – TERRA É SEMPRE TERRA – FICHA TÉCNICA CINEMATECA BRASILEIRA.

²²⁵ “Paiol Velho”, hoje no T.B.C. **Folha da Manhã**, Noticiário Geral, 10 de janeiro de 1951, p. 5; “Os maiores de 1950”. **Folha da Manhã**, Noticiário Geral, 11 de janeiro de 1951, p. 5.

personagens são desenvolvidas ao longo do filme e a maneira pela qual as caracterizações entre o urbano, o rural e os elementos referentes a cultura popular são representados.

4.1 O TEATRO BRASILEIRO NOS ANOS 1940

Na década de 1940 ocorre uma intensificação no desenvolvimento do teatro à partir de moldes modernos no Brasil. Magaldi²²⁶ situa três pontos relevantes na difusão de tais empreendimentos, sendo o principal na cidade do Rio de Janeiro, onde se destaca o grupo *Os Comediantes*, que em 1943 encena a peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, dirigida pelo dramaturgo polonês Ziembinski. Prado²²⁷ considera a peça inaugural da modernidade no teatro brasileiro. Nela são enfatizados elementos cênicos pouco utilizados até então, tal como a divisão do palco em diferentes planos, visando intensificar determinadas reações psicológicas das personagens; a iluminação passou a exercer um papel mais relevante na construção da narrativa; assim como o papel do diretor se torna fundamental enquanto coordenador do espetáculo, em oposição ao modelo anterior no qual, por muitas vezes, o ator se sobrepunha.

Em relação à atuação em si, com Ziembinski se colocaram outras formas de atuar para além daquelas baseadas em um modelo naturalista. De maneira geral, a peça deslocava “o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna”²²⁸. Para Prado, é neste contexto no Brasil que o teatro deixa de ser considerada arte de segunda categoria, passando ao primeiro plano, capaz de tratar de temas de maneira tão hermética quanto a poesia e as artes plásticas modernas o faziam. Um segundo ponto destacado por Magaldi são os grupos amadores que se desenvolvem pelo país, com características de um teatro experimental, o qual o autor aponta como exemplo mais significativo o Teatro de Amadores de Pernambuco, este que “procurou um repertório fora dos moldes comerciais e, mais

²²⁶ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2008.

²²⁷ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 39-43.

²²⁸ *Ibidem.*, p. 40.

de uma vez, recebeu no Recife diretores estrangeiros, que se haviam firmado no Rio e em São Paulo”²²⁹. O terceiro ponto se situa na cidade de São Paulo, entre os anos 1942 e 1948,

a procura de um teatro artístico deveu-se ao Teatro Experimental, dirigido por Alfredo Mesquita e ao Grupo Universitário de Teatro, fundado por Décio de Almeida Prado. A cidade que mais crescia no mundo não havia ainda incluído o teatro entre os seus hábitos cotidianos.²³⁰

O panorama se modifica no final dos anos 1940 e no decorrer dos anos 1950. Em 1948 são criados dois expoentes da arte teatral em São Paulo, a Escola de Arte Dramática (EAD) – primeira escola a formar profissionalmente novos quadros para o teatro – e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), sob a égide de Ciccilo Matarazzo e Franco Zampari, ambos os movimentos, de certa forma, se desenvolveram a partir das experiências do Grupo de Teatro Experimental²³¹.

O TBC é estreitamente ligado à criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, partem de um “mesmo grupo fundador, mesma estrutura empresarial, e posteriormente diretores, atores, técnicos, autores comuns”²³². A companhia teatral partia de uma proposta semelhante à da Vera Cruz, visando criar um teatro nacional com alta qualidade técnica. Neste sentido, Galvão²³³ aponta que buscavam conciliar um teatro “caracteristicamente nacional”, se embasando no teatro estrangeiro enquanto técnica, partindo da contratação de técnicos estrangeiros para os cargos de diretores. O empreendimento se diferencia de outros do ramo pelo caráter empresarial trazido por Franco Zampari que, segundo Prado²³⁴ “dispusera-se a colocar a sua não pequena experiência de homem de negócios a serviço do palco, dando-lhe uma estrutura administrativa como ele nunca tivera” e conforme sintetiza Magaldi²³⁵: “a fórmula do novo mecenas era simples: o cosmopolitismo de São Paulo reclama uma atividade cênica semelhante à de Paris, Londres ou Nova York”. O empreendimento despertou um caráter fortemente cosmopolita, buscando

²²⁹ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2008. p. 208-209.

²³⁰ *Idem.*

²³¹ Cf.: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=634

²³² GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 54.

²³³ *Ibidem.*, p. 61.

²³⁴ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 43.

²³⁵ MAGALDI, Sábato. *op. cit.*, p. 209.

encenar um repertório de clássicos antigos ou modernos, assim como peças de apelo popular visando balancear o orçamento, mas sempre mantendo um desempenho técnico exemplar. É nesse contexto que foi escrita e encenada a peça *Paiol Velho*, ponto de partida para a elaboração do filme produzido pela Vera Cruz.

4.1.1 Paiol Velho e o drama da terra

A peça *Paiol Velho* é dividida em três atos, onde cada qual dista três meses do anterior no tempo diegético da trama, com duas cenas cada. A primeira cena define o espaço diegético, a fazenda Paiol Velho, onde se ambienta toda a narrativa, e as características das personagens. Tónico, casado com Lina, é o capataz responsável em mantê-la. De início o texto já deixa entendido que ele estava desviando dinheiro com a intenção de comprar a propriedade. Ainda nesta cena Lourenço, um colono que nasceu no Paiol Velho, avisa Tónico que a “viúva” – Mariana, proprietária da fazenda – estava voltando da cidade de São Paulo após dez anos sem visitar as terras. Na cena seguinte Mariana chega à fazenda acompanhada de seu filho, João Carlos, o qual tem a missão de conduzir a propriedade, uma vez que sua mãe demonstra desconfiar da maneira com que Tónico estava conduzindo a administração. João Carlos sai com Tónico à cavalo para reconhecer as terras e, ao voltar, em determinado momento permanece sozinho com Lina, com a intenção de seduzi-la e, por fim, consegue beijá-la.

Com a infidelidade de Lina cria-se o conflito a partir do qual a trama se desenvolve nos dois atos subsequentes, com os seguintes elementos: o triângulo amoroso estabelecido pela traição, que prossegue com encontros amorosos entre os dois, enquanto ela se afasta cada vez mais de Tónico; a tentativa frustrada de João Carlos em conduzir a fazenda, uma vez que ele passa as madrugadas na cidade bebendo e perdendo o dinheiro destinado ao pagamento dos colonos em jogatinas; e Tónico tentando se aproveitar da situação para comprar a fazenda, uma vez que João Carlos apostava o custeio fornecido pelo banco, abrindo precedentes para a penhora da propriedade.

O desenlace da trama ocorre quando Tónico consegue comprar a fazenda, no início do terceiro ato. No entanto, enquanto comemorava a compra, ao entrar em

discussão com João Carlos e seu tio à respeito da legitimidade da aquisição, acaba sendo acometido por um ataque cardíaco e morre. Ainda durante a discussão foi revelado que Lina estava esperando um filho de João Carlos. No desfecho, Lina se torna a proprietária do Paiol Velho. João Carlos e Mariana desistem da fazenda, assim como o vínculo amoroso se dissolve e, ao se despedir de Lina, ele pede para que ela ensine a criança a amar a terra, pois nunca haviam ensinado a ele.

Ao analisarmos a crítica apresentada por Décio de Almeida Prado no jornal “O Estado de São Paulo” em 1951²³⁶, logo após a estreia da peça, podemos refletir sobre algumas questões que pairavam no contexto teatral. O crítico abre seu texto afirmando que Paiol Velho “tem a inestimável vantagem de ser profundamente, autenticamente, brasileira”. Suas considerações são positivas em relação ao trabalho que o TBC vinha desenvolvendo em tão curto período de tempo, e tecendo elogios ao trabalho de direção executado por Ziembinski frente à peça. De igual maneira, elogia a atuação do elenco, na qual destaca Cacilda Becker (Lina), Carlos Vergueiro (Tonico) e Maurício Barroso (João Carlos).

²³⁶ PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral (1947-1955). São Paulo: Livraria Matins Editora S. A., 1956. p. 36-44.



FIGURA 11 - PAIOL VELHO – ZENI PEREIRA E CACILDA BECKER²³⁷

A cenografia “naturalista” coordenada por Bassano Vaccarini também foi elogiada. Prado comenta que: “ao se abrir o pano, tínhamos, de fato, diante de nós, a casa de um administrador de fazenda velha e semi-abandonada, completa com o telhado de telha vã, o retrato do Sagrado Coração de Jesus e a gaiola de pintassilgo”²³⁸. Prado faz questão de destacar que Vaccarini poderia ter criado cenários “ultra-modernos”, tal como já havia produzido em peças do TBC, e que

²³⁷ Não consta autoria da fotografia. Disponível em: **O teatro de Abílio Pereira de Almeida: Paiol Velho**, Santa Maria Febril S. A., ...Em moeda corrente do país. São Paulo: imprensaoficial, 2009. p. 48. <http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.813.642.pdf>

²³⁸ PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral (1947-1955). São Paulo: Livraria Matins Editora S. A., 1956. p. 39.

vinham de encontro às propostas do teatro moderno em voga no momento. No entanto, sua sensibilidade artística teria influenciado na criação de um cenário naturalista que, no caso, seria o mais indicado para a peça em questão. Assim, Prado destaca a cenografia produzida, afirmando que:

não nos parece que tenha havido, a rigor, um naturalismo no Brasil, compreendido desta forma. Ficamos sempre a meio-caminho, com cenários de papelão, visivelmente pintados, e, ao lidarmos com o caipira, descambávamos logo para o caipira de palco, para esse pitoresco superficial que foi cuidadosamente evitado em “Paio Velho.”²³⁹

Em relação ao texto da peça em si, Prado salienta a “observação psicológica” construída de forma direta por Abílio de Almeida. Sobre este ponto, é interessante destacarmos a maneira pela qual o crítico avalia a forma que os autores teatrais se situavam em relação ao posicionamento político no momento em questão, quando afirma que:

Veja-se, por exemplo, a maneira como trata as personagens populares. O povo passou a ser hoje em dia, numa obra literária, quase um “test” para se conhecer as posições políticas do escritor: conforme estas, parecerá lírico ou bestial, puro ou grosseiro, revoltado ou incoseqüente. A preta cozinheira de Paio Velho escapa a qualquer destes preconceitos literários, revelando com a mais simples exatidão, nas cenas em que aconselha Lina, essa espécie de astúcia popular, tão ingênua e, no fundo, tão próxima da infantilidade, pronta a enganar principalmente porque não possui maturidade sequer para imaginar a existência de razões morais superiores.²⁴⁰

Mais adiante o crítico observa a “imparcialidade da peça”, segundo sua leitura, ela:

não toma partido e não incorre na falha mais comum nas peças interessadas política ou socialmente, que é a de viciar as cartas em uma das facções em jogo: a energia de Tônico, energia de alguém que não recebeu ainda o seu quinhão na sociedade, não é mais nem menos justificável e compreensível do que o esgotamento prematuro de João Carlos.²⁴¹

²³⁹ PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral (1947-1955). São Paulo: Livraria Matins Editora S. A., 1956. p.40

²⁴⁰ Ibidem., p. 42.

²⁴¹ PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral (1947-1955). São Paulo: Livraria Matins Editora S. A., 1956. p. 43.

O posicionamento de Prado em relação à peça, especialmente nos dois últimos parágrafos citados acima, podem ser contrapostos à leitura estabelecida por um articulista da revista *Fundamentos*²⁴². Conforme já abordamos anteriormente, a revista possuía uma visão política bem marcada em relação às produções artísticas de maneira geral. Assim, é sob a ótica do realismo socialista que a crítica à peça é construída e o articulista pondera que:

espera-se do primeiro ao último ato, da primeira à derradeira cena, alguma reivindicação, algum protesto, uma simples queixa ou uma simples referencia de compreensão pelos que labutam nos cafezais... mas não há nada. Camponês não se manifesta, que o drama, como dissemos, não é do camponês: é do dono da terra. Para este é que fala o vitorioso detentor do prêmio do Teatro “Ademar de Barros”.²⁴³

Ao afirmar que o teatro brasileiro geralmente construía uma representação de “caipira de palco”, Prado procurava legitimar uma nova maneira de criação artística que vinha se desenvolvendo nas artes cênicas dos anos 1940. Tal postura se coloca em contraposição às experiências teatrais anteriores. Conforme afirma Bononi²⁴⁴,

nos anos 1920 o regionalismo acabou se tornando uma proposta cênica muito representada no meio do teatro paulistano, pois agregava sucesso popular pelo conjunto de temas que enalteciam aspectos da cultura interiorana, como o homem do campo, o cotidiano da roça, as trilhas sonoras da viola, do gado, entre outros.

Assim, a proposta teatral desenvolvida ao longo dos anos 1940, vinculada ao estabelecimento de um teatro moderno, procurou desviar-se dos clichês presentes nas produções precedentes. Criava-se então o dualismo entre o teatro artístico, que surgia com seus novos representantes dos anos 1940, e o teatro considerado como mero divertimento descompromissado. Conforme destaca Duarte²⁴⁵:

há, ainda, uma distinção nítida entre uma ideia de “baixa comédia” - caracterizada como expressão de “pornografia”, rudeza, palavras e

²⁴² O texto está assinado apenas com as iniciais: J. M.. In.: J. M. Teatro. Paiol Velho. **Fundamentos**, São Paulo, Ano III, n. 18, p. 31, Mai. 1951.

²⁴³ J. M. Teatro. Paiol Velho. **Fundamentos**, São Paulo, Ano III, n. 18, p. 31, Mai. 1951.

²⁴⁴ BONONI, José G. **Teatro Oficina 1958-1964: indícios fotográficos da constituição de um grupo de vanguarda**. Jundiaí: Paco editorial, 2014. p. 45-46.

²⁴⁵ DUARTE, André L. B. O lugar da comédia na construção historiográfica do teatro brasileiro moderno. **Fênix: revista de história e estudos culturais**, vol. 11, ano. XI, n. 2, Uberlândia (MG), Jul./Dez. 2014.

atos chulos, ou em uma única definição, “chanchada” – e de “alta comédia” – caracterizada pela sutileza, leveza, espiritualidade, etc. –, considerada instrumento fundamental de pensamento e crítica social.²⁴⁶

Tais apontamentos relacionados ao teatro podem ser comparados ao papel assumido pela Companhia Vera Cruz no início dos anos 1950. Esta procurou estabelecer novos padrões para o cinema nacional e, semelhante às experiências que o teatro vinha desempenhando, afirmar-se em um campo próprio que pudesse ser reconhecido internacionalmente.

Lembramos que durante os anos 1920 e 1930, a crítica cinematográfica via com maus olhos as películas que tematizavam o espaço rural. Estabelecia-se um desajuste entre a crítica, que se baseava no padrão cinematográfico norte-americano, e a imagem. Assim, a representação do rural acabaria por revelar indícios de atraso que de fato eram presentes na sociedade, mas que deveriam ter seu flagrante evitado²⁴⁷.

Nos anos 1950 o tema rural poderia ser visto não mais enquanto condição, mas como um passado que legitima o estatuto de progresso propalado com o avanço urbano e industrial. É através desta chave que estabeleceremos nossa análise do filme *Terra é Sempre Terra* nas linhas a seguir.

²⁴⁶ Duarte traz em seu artigo uma discussão sobre a maneira que Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado legitimaram em seus textos as produções do teatro moderno em detrimento do gênero de comédia que as precederam. O autor destaca que tais procedimentos legaram às comédias e ao riso no teatro, uma interpretação negativa ou inferior, enquanto as posturas mais “sérias”, que surgiam através do teatro moderno, situavam-se em um patamar artístico “superior”.

²⁴⁷ Cf.: MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013. pp. 77-99; 148-159.

4.2 TERRA É SEMPRE TERRA (1951, TOM PAYNE)



FIGURA 12 - TERRA É SEMPRE TERRA – CARTAZ²⁴⁸

O filme tem início com a transcrição dos créditos sobre a imagem de fundo de grãos de café passando por uma esteira de beneficiamento. Os letreiros salientam que o filme é “baseado na peça ‘Paio Velho’ (Prêmio Adhemar de Barros)”, assim como indica as canções originais criadas para o filme – “Nem Eu”, de Dorival Caymmi e “Qual o que”, de Jucata e Guio de Moraes com a supervisão musical do maestro Guerra Peixe regendo a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo que, inclusive, já está sendo orquestrada em paralelo à apresentação dos

²⁴⁸ Acervo Cinemateca Brasileira. Acesso: CN266. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=013861>

letreiros. Em seguida há um corte na trilha musical e observamos um plano no qual se apresenta a seguinte frase: “...uma geração vae-se [sic], outra vem, mas a terra é sempre terra²⁴⁹” (figura 13).

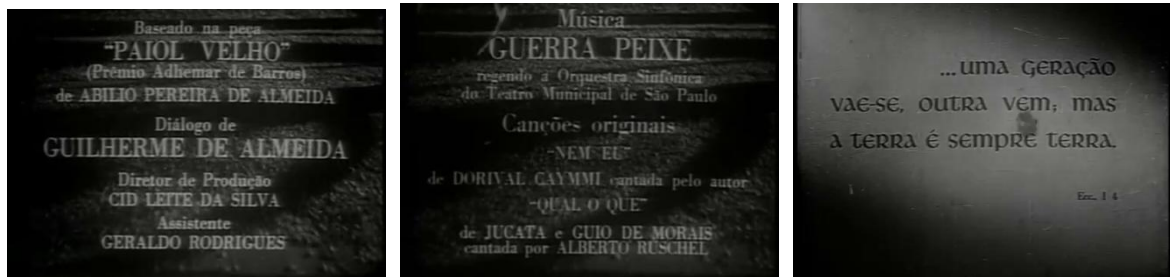


FIGURA 13 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Letreiros iniciais

Após a ambientação inserida pelos letreiros iniciais, juntamente com os grãos de café, quando o espectador já é situado na temática rural que seguirá com o filme, a cena que dá continuidade nos introduz didaticamente ao ambiente onde a trama se desenvolverá. Desta forma, há um plano aberto mostrando lentamente uma visão panorâmica, desenvolvido da direita para a esquerda a partir do próprio eixo da câmera. Observamos uma vasta extensão de terras, com vegetação rasteira, que se perde pelo horizonte. Há um novo plano seguindo o mesmo esquema de filmagem, aparecendo algumas pequenas construções e finalizando em um prédio maior. Em seguida observamos a deterioração deste último conforme a câmera nos revela a fachada, com vidraças quebradas e paredes descascadas (figura 14). O estado de abandono é reforçado, nessa primeira impressão, por não observarmos personagens ou mesmo animais em cena, característicos do ambiente que está sendo apresentado, assim como pelo silêncio estabelecido na trilha sonora.

²⁴⁹ Os letreiros apontam o livro bíblico de Eclesiastes (c. 1, v. 4) como origem da frase. No entanto, observamos um desvio tácito ao compararmos com o texto bíblico, que afirma “Uma geração passa, e outra geração lhe sucede: Mas a terra permanece sempre firme”. O comentário disponível na Bíblia que consultamos afirma que: “*Mas a terra permanece sempre firme* – Na Vulgata está *in aeterno*, mas o sentido do autor é este: tudo nesse mundo passa e desaparece, enquanto que a terra é estável, e sobre-existe aos homens”. No decorrer do filme, a frase “terra é sempre terra” é empregada em falas que denotam o valor econômico da propriedade rural, diferentemente do empregado no contexto do livro bíblico. Trecho e comentários citados, Cf.: BÍBLIA Sagrada: o velho e o novo testamento. vol. 6. São Paulo: Editora das Américas, 1950. p. 53.



FIGURA 14 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Apresentação inicial: o campo e a fachada da sede da fazenda deteriorada.

O silêncio do início é quebrado com o cocoricar de um galo, ao lado de um casebre simples, sendo seguido por um plano no qual aparece um homem acordando com o soar de um relógio despertador. Trata-se de Tônico (Abílio Pereira de Almeida²⁵⁰) que está despertando em sua cama ao lado de sua esposa – Lina (Marisa Prado). No quarto se destaca a cama e um mobiliário rudimentar, onde observamos roupas penduradas pelas paredes e nas quinas dos móveis. Tônico levanta, começa a se vestir, a se lavar em uma bacia na cômoda ao lado da cama e chama Lina para preparar o café. Esta retruca: “Chama a Bastiana, aquela preguiçosa” (figura 15).

²⁵⁰ Além de sua relação com o TBC, Abílio de Almeida atuou e dirigiu filmes na Vera Cruz. Inclusive, trabalhou na direção dos três primeiros filmes que lançaram Mazzaropi ainda na Vera Cruz: *Sai da Frente* (1952), *Nadando em Dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953).



FIGURA 15 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Tônico acordando e se preparando para a jornada de trabalho.

Tônico sai para o quintal onde observamos um pequeno quarto construído de pau a pique, coberto com palha e sem janelas. Tônico bate à porta e chama por Bastiana (Ruth de Souza), cena em que nos é revelado que se trata da serviçal da casa. Em resposta, ela fala: “Não posso seu Tônico”. E, enquanto coloca a mão na barriga, dando indícios de gestação, resmunga: “inferno de vida, não tem dó da gente ... assim que essa criança nascer eu dou um sumiço daqui”. O quarto de Bastiana é ainda mais simples, constando apenas sua cama e um pequeno criado mudo ao lado²⁵¹. Em seguida, Tônico volta à cozinha, pega um pedaço de pão e sai na varanda, quando começa a soar um sino.



FIGURA 16 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Tônico e Bastiana.

O toque do sino anuncia o início das atividades no Paiol Velho, às quais acompanhamos através da imagem de alguns colonos que ali residem. Assim, uma série de planos desenvolvem-se em paralelo ao soar do sino, seguindo com: uma personagem correndo ao estábulo para selar um cavalo; uma senhora que assopra

²⁵¹ A descrição cênica presente no roteiro do filme acentua a precariedade desejada para o quarto, descrevendo o plano da seguinte forma: “Bastiana, uma preta desgrenhada, que está deitada numa cama de vento, sob um cobertor esfarrapado. O quarto é muito pequeno, sem janela e imundo. Telha vã e chão de terra batida. Um buraco na parede, uma espécie de vigia que serve de respiradouro.”. In: **Terra é Sempre Terra**. 2º Tratamento da filmagem. Data: 26 de Julho de 1950. p. 1ª./4/6. Consultado em: Biblioteca Jenny Klabin Segall. Entrada: C046

a chama de seu fogão à lenha; um senhor que ordena manualmente uma vaca; outro que abre a comporta da barragem para que um pequeno córrego possa fluir; uma criança abrindo os portões do estábulo, liberando uma manada de cavalos e um conjunto de gansos que correm em bloco dirigindo-se ao lago (figura 17). Todas as ações visam criar um ritmo intenso para o início das atividades, assim como demonstram o dinamismo que a figura de Tónico possui na administração, onde tanto os homens quanto a natureza parecem estar sob tal controle.



FIGURA 17 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Início das atividades no Paiol Velho sob a fiscalização de Tónico.

O conjunto de planos é seguido por Tónico montando em seu cavalo. Em seguida, cavalga por alguns metros e para com olhar contemplativo. Sua visão traça um movimento horizontal, com a câmera estabelecendo o ponto subjetivo da personagem e observamos a extensão das terras através de seu olhar que desenvolve um movimento panorâmico. A câmera que o enquadra estabelece um leve contra-plongée, sugerindo sua ligação com aquelas terras, assim como reforça sua autoridade (figura 18).



FIGURA 18 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Tonico observando as terras de Paiol Velho.

Na cena seguinte, acompanhamos Tonico chegando a um armazém do Paiol Velho, onde ocorre um desentendimento com um colono – Domingos (Ricardo Campos). Aqui, juntamente com Lourenço (Salvador Daki), a cena enfatiza o papel administrativo assumido por Tonico. Esta, somada com os minutos iniciais da película, nos dão vistas de que Tonico seria o dono daquelas terras.

No entanto, logo em seguida o filme nos revela que ele apenas era um subordinado, sendo empregado como fiscal da fazenda. Ao anoitecer, Domingos – que havia se desentendido anteriormente com Tonico – volta com uma faca para tentar um ataque furtivo. Mas ele consegue percebê-lo e, evitando a surpresa, consegue espantá-lo com um tiro para o alto. Após o ocorrido, em conversa com Lina em sua casa a personagem desabafa:

[Tonico está sentado à mesa enquanto Lina lhe serve um copo de água]

Tonico – Pois é, tudo nas minhas costas. É lavoura, falta de braço, encrenca com colono [...] Eu aqui no duro e os tais de dono lá em São Paulo, no mole.

[Lina se afasta e vai até a porta observar à distância os colonos que cantam em volta da fogueira. A câmera passa a enquadrar de fora para dentro da casa, com Lina em primeiro plano]

Lina – No mole?

Tonico – Como você, que nem filho me deu.

[Tonico se levanta e vai à porta se aproximando de Lina]

Tonico – Para ser fazendeiro... Olhe Lina, se eu quisesse já podia ter um sítio. Dinheiro eu tenho.

[Tonico toma um comprimido]

Lina – Tem mas continua na mesma.

Tonico – É o que há, não gosta? Pois então filha, porta da rua é a serventia da casa.

[Tonico se afasta de Lina]

Tonico – Mas o que eu tenho não chega, quero juntar mais.

Lina – Juntar? ... Roubar!

[Tonico se vira em direção à Lina]

Tonico – Como é?

Lina – É isso mesmo, todo mundo sabe que você anda roubando a fazenda

[Tonico se aproximando de Lina]

Tonico – Cala a boca... Roubando, mas roubando de quem? ... Quem não trabalha não ganha, isso que é direito. A terra só devolve. Quem não dá não recebe.

Lina – Mas o Paiol Velho é deles, você não tem nada.

Tonico – Logo quem está falando... você.

Lina – Então por que casou comigo?

[Lina se vira e sai da porta]

[Entra uma criança para avisar a Lina que Bastiana estava tendo o filho, ela a acompanha apressada]

[Tonico senta-se novamente à mesa]

Tonico – Mais um pra carpir café...



FIGURA 19 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Tonico desabafando com Lina sobre as condições no Paiol Velho.

Desta forma, o primeiro quarto do filme nos situa na hierarquia estabelecida na fazenda até então. Nesta, Tonico assume a posição administrativa dando mostras de ser o dono daquelas terras. No entanto, conforme o diálogo transcrito acima, a trama nos revela que Tonico estava desviando dinheiro da fazenda que pertencia aos donos que moravam em São Paulo. No próximo tópico, nossa análise se dedica a representação do espaço urbano que contrasta com a representação do rural que observamos até o momento.

4.2.1 O espaço urbano: “São Paulo agora é indústria”



FIGURA 20 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Fusão: casa no campo e o apartamento na cidade.

A ligação com a cena anterior é estabelecida através de um plano de fusão (figura 20). A imagem de Tônico é gradativamente sobreposta por um enquadramento que apresenta ornamentadas baixelas que servem uma bebida quente. Em cena aparecem três personagens: João Carlos (Mário Sérgio), herdeiro do Paiol Velho; Irene (Zilda Barbosa), mãe de João Carlos; e Afonso (Venério Fornasari), tio do rapaz.

O som diegético tem início com a cena, onde ouvimos a canção “Nem Eu” de Dorival Caymmi que João Carlos acabara de colocar na vitrola. O conjunto da composição, tanto formal, quanto pelos objetos ali dispostos, reforçam o contraste construído pela película entre a simplicidade vivida pelos moradores no campo em contraposição ao apartamento na cidade, onde os donos viviam no “mole”, conforme reclamava Tônico.

Enfatizando tal distinção, os diálogos colocam o espectador a par da situação que a família Marcondes estava passando, salientando que o preço do café continuava caindo²⁵². Afonso salienta a preocupação em perder a fazenda, a necessidade do jovem se mudar para a fazenda e “tomar conta do que é seu”, apontando a necessidade de mudar de vida, que se resumia a “viagens à Europa” e “jogatinas”, nas quais ele já havia gasto tudo que seu pai havia deixado.

²⁵² Na versão que consultamos do roteiro há uma cena intermediária onde a queda no preço do café seria enfatizada e que foi suprimida na versão final do filme. Esta ocorreria em uma sala de pregões da “Bolsa de Café”, com “corretores apregoando sem entusiasmo” e um cliente ordenando ao seu corretor: “Venda. Venda o que puder. Amanhã vai cair mais”. Em seguida seria inserida a fusão para a cena do apartamento em questão. Cf.: **Terra é Sempre Terra**. 2º Tratamento da filmagem. Data: 26 de Julho de 1950. p. 2ª./1/22. Consultado em: Biblioteca Jenny Klabin Segall. Entrada: C046

No decorrer da cena ouvimos o som diegético de uma buzina, João Carlos vai à janela e avista um carro conversível estacionado em frente ao prédio. Trata-se de Dora (Eliane Lage), a namorada de João Carlos. O rapaz faz um aceno da janela, se despede e sai de cena. Irene e Afonso continuam os diálogos sentados à mesa, aquela afirma que: “Ele é assim mesmo, mas você vai ver, quando chegar na fazenda vai tomar jeito. O pai era a mesma coisa”. Por sua vez, Afonso responde: “Ainda bem. Quem sai aos seus não degenera. É raça Irene”.



FIGURA 21 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Apartamento na cidade. João Carlos, Afonso, Irene e Dora.

A cena seguinte se passa em um clube, com Dora e João Carlos conversando sobre a necessidade de sua ida ao Paiol Velho. Dora questiona: “mas o que é que você vai fazer naquela fazenda velha que não dá mais nada? Você foi educado na Europa e vai se meter naquele buraco?”. João Carlos tenta justificar dizendo se tratar de uma decisão de sua mãe, enquanto Dora argumenta: “Ora, você é homem de cidade, São Paulo agora não é mais café, é indústria seu bobó! (pausa) na fábrica de papai...” João Carlos a interrompe sugerindo que não quer “viver à custa

do sogro” em sua fábrica de tecelagem e pula na piscina. Em outro plano, já fora da piscina, João Carlos fala: “minha gente é assim, foi sempre assim. Como um grão de milho, só dá raiz na terra” e em seguida cita uma frase de seu tio “terra, por mais caro que se venda, é sempre um mau negócio; por mais caro que se compre, é sempre um bom negócio”.



FIGURA 22 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – João Carlos e Dora na piscina do clube.

A partir deste último ponto, gostaríamos de salientar as diferentes visões que se estabelecem com as personagens. Dora aparece como representante da nova classe que ascendia com o desenvolvimento industrial, considerando o passado agrícola como algo superado. Por outro lado, João Carlos se alinha com a visão partilhada por seus familiares e, ao afirmar que “minha gente é assim”, se inclui na hereditariedade de uma aristocracia que, conforme sugere a trama, estaria em ruínas.

É importante ressaltar neste momento as mudanças econômicas que ocorreram nos anos que antecedem à película. Em um plano global, a cafeicultura que sustentou a base exportadora da economia brasileira por cerca de um século, sofreu com os efeitos surtidos pela crise econômica de 1929.

A resposta do governo Vargas veio logo em maio de 1931, com a criação do Conselho Nacional do Café, formado por delegados de Estados produtores, e com sua substituição em 1933 pelo Departamento Nacional do Café, que procurou estabelecer a responsabilidade governamental frente à política cafeeira. Dentre as estratégias tomadas pelo governo para o controle cambial do café, destaca-se a compra de grandes quantidades da produção nacional, que foi armazenada e eliminada ao longo dos anos com o objetivo de aumentar o valor de mercado do café em nível internacional.

Em paralelo ao amparo concedido pelo governo à produção agrícola, houve um crescimento significativo do desenvolvimento industrial no período, que rapidamente cresceu no total de divisas geradas pelo país na exportação. Assim, “em 1920, a agricultura detinha 79% do valor da produção total e a indústria, 21%. Em 1940, as proporções correspondiam a 57% e 43% respectivamente”²⁵³. Quanto à cafeicultura, no período entre 1925-1929 a “participação do café no valor total das exportações brasileiras era de 71,7%”²⁵⁴, e entre os anos de 1939-1945, cairia para 32,5%²⁵⁵.

No processo de industrialização brasileiro ocorrido nos anos 1930-1940, São Paulo pôde situar-se à frente²⁵⁶. Dentre as características que possibilitaram o papel de destaque assumido por São Paulo, destacam-se: o grande número de imigrantes europeus recebidos, os quais formaram uma classe empresarial com ramos variados e ocuparam cargos que exigiam operários com certa qualificação; e a infra-estrutura hidrelétrica propícia para o desenvolvimento fabril. Destacou-se também pelos recursos herdados da produção cafeeira, dentre eles as malhas viárias e ferroviárias utilizadas para o escoamento da produção rural e a urbanização desenvolvida em torno de regiões cafeeicultoras.

Entre 1933 e 1939, conforme os efeitos da crise de 1929 foram diminuindo, ocorre o surto industrial em São Paulo. Este foi amparado por políticas públicas que procuraram controlar o fluxo cambial, dentre elas a taxaço na importação de produtos, fomentando o desenvolvimento de uma produção diversificada que, em um primeiro momento, procurou suprir as necessidades do mercado interno. Além disso, houve um crescimento em níveis elevados do número de indústrias de transformação, que atraíam o investimento para novos empreendimentos.

Durante a Segunda Guerra (1939-1945) o Brasil passou a ser procurado para o fornecimento de artigos manufaturados, especialmente produtos têxteis e vestuários. Em contrapartida, outros setores industriais, tais como as indústrias metalúrgicas e de materiais elétricos, sofreram por conta da dificuldade na aquisição de matérias primas indispensáveis que se tornaram mais escassas no período

²⁵³ FAUSTO, Bóris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 392.

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ *Ibidem.*, p. 292.

²⁵⁶ Cf.: SUZIGAN, Wilson. A industrialização de São Paulo: 1930-1945. **Revista brasileira de economia**, vol. 25, n. 2, abr./jun., 1971. ; SINGER, Paul. Interpretação do Brasil: uma experiência histórica de desenvolvimento. In: FAUSTO, Boris (dir.) **História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano: Economia e cultura (1930-1964)**. t. 3, v. 11. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 262-306.

bélico. Com o fim da Segunda Guerra, a abertura econômica concedida pelo governo Dutra fomentou a atualização do parque industrial. Desta forma, em 1950, “com 3 milhões de habitantes, São Paulo concentrava 32,4% dos estabelecimentos industriais e 34,6% do emprego industrial do país”²⁵⁷.

Retomando o filme que analisamos no presente capítulo, devemos refletir que, ainda que os números não sejam expressivos a ponto de caracterizarem o Brasil como um país plenamente industrializado, as mudanças ocorridas em um período tão curto de tempo estão presentes na percepção de mundo dos cidadãos que viviam na metrópole paulista em plena ascensão naquele momento.

Assim, observamos claramente esta perspectiva na construção narrativa da última cena analisada. Devemos destacar ainda que a sequência rodada na cidade não está presente no texto da peça que inspirou a obra, uma vez que a peça se passa integralmente na fazenda Paiol Velho. Este fato tanto indica a percepção de tal sentimento de progresso proveniente do vertiginoso processo de industrialização experimentado tão recentemente, quanto fornece à narrativa certa concessão para poder tratar de um tema que, de outra maneira, poderia remeter ao atraso, a exemplo do que a crítica apontava há poucas décadas atrás.

Até aqui estabelecemos nossa análise em sincronia com as cenas iniciais da película. Após a cena da piscina, João Carlos e Irene viajam para Paiol Velho e a trama se desenvolve conforme o enredo da peça que já apresentamos anteriormente. Nas páginas seguintes procuramos estabelecer nosso enfoque em pontos que atravessam a narrativa, não seguindo necessariamente a ordem cronológica pela qual aparecem no filme.

4.2.2 Os colonos e a imobilidade da cultura do campo

Além das personagens centrais da trama, Lourenço e Bastiana são os únicos colonos que se aproximam do desenrolar da história. Logo no início, Lourenço aparece selando o cavalo montado por Tônico e na cena do armazém revela-se sua

²⁵⁷ SANTOS, Milton; SILVEIRA, María L. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 43.

proximidade com este, pois é ele quem havia denunciado o colono que acabou sendo expulso da fazenda. Também é através de Lourenço que o filme representa aspectos culturais do espaço rural. Na cena que comentamos anteriormente, em que o colono expulso da fazenda volta para se vingar de Tônico, Lourenço está cantando e tocando violão em volta de uma fogueira, rodeado por vários colonos (figura 23). Em um primeiro momento a câmera nos mostra uma série de enquadramentos das pessoas ao seu redor. Em seguida, a música diegética executada por Lourenço continua enquanto observamos Domingos se aproximando da casa de Tônico com uma navalha. Tônico percebe a situação, se levanta, pega uma arma guardada em um armário e dispara ao armo para dispersar a investida. A cantoria cessa com o disparo e Lourenço é o primeiro que vemos, ainda com o violão na mão, na porta da casa para saber o que havia acontecido.



FIGURA 23 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Cantoria: Lourenço e demais colonos do Paiol Velho

Seguindo a cena da desavença ocorrida com Domingos, Tônico chama Lourenço para conversar. Este momento é utilizado pelo filme para elucidar a situação de Lourenço. Aqui sabemos que ele é o pai do filho que Bastiana estava esperando, e as personagens desenvolvem o seguinte diálogo:

Tônico – E Bastiana, como vai?
Lourenço – Acho que vai indo...

Tonico – *Mamma mia*, cada galho que você arranja é um filho. Esse já é o terceiro, daqui a pouco só dá Lourenço na colônia.

[Lourenço responde embaraçado]

Lourenço – É, azar meu seu Tonico. Até parece praga.

No decorrer do filme somos informados que Bastiana não era a única esperando um filho de Tonico. Em outro momento ainda no primeiro terço do filme, Lourenço está na cocheira retirando a sela de um cavalo e ouvimos um choro fora de campo. A personagem vai a sua direção e observamos uma mulher encolhida aos prantos. Lourenço pergunta o que havia acontecido e com uma troca de olhares compreende que ela estava grávida. Ajoelhando-se desiludido ao seu lado, suplica: “até parece praga” (figura 24). Poucas cenas depois observamos Lourenço no terreiro da fazenda e uma mulher se aproximando (figura 24). Aquele se arruma e sorri, enquanto esta chega esbofeteando-o, ele exclama:

Lourenço – que isso meu amor, o que é que você tem?

Filó – o que é que eu tenho? você ainda pergunta seu cachorro?

Lourenço – Filó, Filó...

Filó – Você vai ver quando eu contar pro meu irmão, você vai ver.

[Lourenço desconsolado]

Lourenço – Não vê que é praga *mêmo*.



FIGURA 24 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Lourenço e as grávidas: Gertrudes e Filó

Assim, o papel desempenhado por Lourenço no filme se dá através de situações jocosas, que pouco interferem ao desenvolvimento da trama central. Observamos similitudes quanto à interferência no enredo central em outra inserção da cultura dos colonos no filme. A cena ocorre por volta do início do terço final do filme. João Carlos e Lina estão mantendo encontros sem que Tonico saiba e aqui

aparecem em uma festa que aparentemente ocorre no povoado próximo ao Paiol Velho. Ali há preocupação no filme em mostrar o divertimento e os comportamentos das pessoas do ambiente rural. Logo no início percebemos o lugar da religiosidade, com uma porção de pessoas entoando rezas ao redor de um altar disposto a céu aberto. Em seguida aparecem alguns caboclos tocando violão e entoando cânticos em homenagem a São Gonçalo. Em paralelo aparecem planos com João Carlos e Lina entre as pessoas, em seguida se afastam e aparecem se beijando, com um plano que estabelece fusão com uma fogueira onde colonos estavam reunidos (figura 25). De forma semelhante à cena na qual Lourenço aparece cantando ao redor da fogueira, aqui as personagens típicas da região ilustram o clima rural pretendido pelo filme.



FIGURA 25 – Terra é Sempre Terra (1951, Tom Payne) – Lina e João Carlos no festejo com os colonos.

Com a personagem de Bastiana o filme enfatiza uma situação de imobilidade vivida pelos colonos. Em determinado momento, Lina está segurando o recém nascido de Bastiana no colo e comenta como o menino é “tão bonzinho”, e Bastiana responde em tom melancólico que: “Não é bondade não, é tristeza. Filho de pobre já nasce triste”. Em outra cena, logo após os festejos mencionados acima, Lina brinca com o filho de Bastiana enquanto esta afirma que “filho é só pra dar trabalho” e continua afirmando com tristeza que “homem é coisa que não presta mesmo. Quando casa com a gente é só pra mulher lavar roupa pra ele, cozinhar pra ele,

apanhar dele”. Vale realçarmos que no texto da peça teatral²⁵⁸ que serviu como base para o filme, a opinião de Bastiana sobre o casamento é a mesma, porém ela é casada com Lourenço e não há indícios de que ele tenha engravidado outras mulheres na colônia.

Em relação à representação construída sobre os colonos e a cultura popular no filme, Canclini²⁵⁹ nos fornece indícios de uma tradição sobre os esforços nos estudos de folclore desenvolvidos na América Latina que, seguindo o estilo Europeu do século XIX, se esforçaram em integrar os grupos ausentes do espaço moderno – aquele relacionado à cidade –, com suas técnicas rústicas e sua autossuficiência, na busca de características que pudessem enquadrá-los na cultura nacional. Neste sentido,

interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação.²⁶⁰

Devemos levar em consideração que um filme é produzido no espaço urbano e direcionado para este público, portanto, revela nuances do olhar que este estabelece para com os habitantes de fora dos grandes centros populacionais. Assim, Mello e Novais²⁶¹ chamam a atenção para a ótica pela qual os cidadãos do início dos anos 1950 enxergavam o campo e seus habitantes, como:

Matutos, caipiras, jecas: certamente era com esses olhos que, em 1950, os 10 milhões de cidadãos viam os outros 41 milhões de brasileiros que moravam no campo, nos vilarejos e cidadezinhas de menos de 20 mil habitantes. Olhos, portanto, de gente moderna, "superior", que enxerga gente atrasada, "inferior". A vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual, mas, também, porque é considerada uma forma superior de existência. A vida do campo, ao contrário, repele e expulsa.²⁶²

²⁵⁸ ALMEIDA, Abílio Pereira de. In.: O teatro de Abílio Pereira de Almeida: Paiol Velho, Santa Maria Febril S. A., ...Em moeda corrente do país. São Paulo: imprensaoficial, 2009. p. 98-99.

²⁵⁹ CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

²⁶⁰ *Ibidem.*, p. 211.

²⁶¹ MELLO, João M. C. de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In.: NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lilia M. (orgs). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²⁶² *Ibidem.* p. 574.

Apesar de representarem cerca de um quinto da população total em 1950, devemos considerar o índice de urbanização que cresceu cerca de 72% no período entre os anos 1940 e 1950²⁶³. Portanto, podemos induzir que, através de uma ótica urbana, a situação de imobilidade representada pelas personagens de Lourenço e Bastiana seria interpretada com estranhamento, diferentemente das expectativas apontadas pelo espaço urbano em vertiginosa ascensão.

4.2.3 O descompasso entre temporalidades e o declínio da sede rural

Contrastando com a imobilidade enfatizada em Lourenço e Bastiana, salientamos o desenvolvimento da personagem de Tônico e destacamos que nos momentos iniciais do filme se sobressai sua postura administrativa à frente da fazenda. Ainda que sua conduta ética seja reprovável por estar supostamente desviando dinheiro da fazenda, o ritmo de trabalho desenvolvido no Paiol Velho, amparado pela decupagem da película, confere o tom acelerado dos trabalhos que aproximam-se de um ritmo fabril.

O desenvolvimento da concepção de trabalho ditado pelo ritmo do relógio, em detrimento do tempo ditado pela natureza, é discutida por Thompson em seu texto “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial”²⁶⁴. O autor aborda a transição para a sociedade industrial ocorrida no decorrer dos séculos XVIII e XIX na Inglaterra, mantendo seu foco na maneira que uma nova disciplina de tempo foi imposta para tornar possível o ritmo de produção industrial, cada vez mais ditado pelas máquinas, mudanças estas que ocorreram com resistência exercida pelos trabalhadores.

O que nos interessa deter em Thompson, para além das mudanças que ocorreram no trabalho ao longo da Idade Moderna, é destacar como o filme procurou salientar a existência da disciplina fabril em um ambiente rural – no Paiol Velho. Mas aqui tal representação é construída através de um ponto de vista que se baseia no capitalismo industrial, que coloca o tempo e a disciplina em primeiro plano. Ainda

²⁶³ SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: HUCITEC, 1996. p. 30.

²⁶⁴ THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 267-304.

que nossa intenção não seja verificar se de fato existia um ritmo industrial no trabalho agrícola dos anos 1950, o fio condutor seguido por Thompson nos ajuda a compreender como se deu a construção fílmica de tal representação, no tocante à ênfase em tal perspectiva.

Desta forma, não é representada pela película a temporalidade idealizada de um bucolismo ditado pela natureza. Pelo contrário, mesmo que no início do filme o espectador escute o cocoricar do galo, é com o despertar do cebolão que Tônico dá início às atividades laborais do dia para, logo em seguida, soar o sino que dá o comando para os demais colonos.

O momento da chegada de Irene e João Carlos no Paiol Velho acentua o descompasso entre as temporalidades, no que se refere a comunicação e ao deslocamento entre os dois espaços, urbano e rural. As personagens desembarcam de trem em uma estação interiorana e logo Irene se espanta por nenhum representante da fazenda ter ido buscá-los, pois ela enviara um telegrama três dias antes que certamente não havia sido entregue. Então, decidem alugar um chofer que os leva de carro até certa altura do caminho, pois a ponte da estrada havia sido arrastada pela chuva alguns meses antes e Tônico ainda não providenciara seu conserto.

Com o estabelecimento de João Carlos na fazenda enquanto proprietário, sua conduta administrativa não condiz com o que havia se desenvolvido no início do filme e a falência desta pode ser logo compreendida. No apartamento os diálogos entre Irene e Afonso apontavam a necessidade do rapaz largar as jogatinas. No entanto, ao chegar à fazenda, João Carlos não cumpre as ordens e acaba gastando o dinheiro que seria destinado ao pagamento dos colonos com apostas em jogos de baralho com o “prefeito” e outras personagens que tinham dinheiro para as “altas apostas” que eram estabelecidas nas partidas. E, mais de uma vez, Tônico destacava em conversa com Lina que o rapaz não levava jeito para o ofício, assim como via com maus olhos suas noitadas na jogatina que o levavam a acordar tarde, o que nos remete à indisciplina em relação ao tempo, que é criada a partir de sua chegada na fazenda.

Em paralelo ao descompasso entre as temporalidades estabelecidas, ocorre a decadência do Paiol Velho que é simbolizada pela aparência descuidada da sede da fazenda. Ao chegarem à fazenda, as personagens se deparam com o estado lastimável que esta se encontrava, e a primeira providência tomada por Irene é pedir

“duas moças espertas” para efetuarem a limpeza. A partir daí a sede da fazenda se estabelece tanto como um símbolo da decadência dos patrões, quanto como palco onde se desenrola a trama. É na sede que João Carlos se hospeda, ainda que esteja bastante precária, e onde beija Lina pela primeira vez. Ali também é o local que Tónico guarda o dinheiro que vinha desviando da fazenda, na base do móvel de um relógio de coluna que, conforme repara Irene logo que entra na sede, é a única coisa que continua funcionando ali, pois Tónico se preocupava em dar corda nele sistematicamente. Também é para a sede que Tónico pretende ir logo que consegue comprar a fazenda. No entanto, ele morre antes da mudança e, enquanto último desejo, Lina decide que seu velório seja realizado naquele local.

Para além de um prédio em ruínas, a sede se torna o símbolo que legitima a aquisição da propriedade. Após a morte de Tónico e da volta de João Carlos para São Paulo, Lina aparece arrumando sua mala e com a escritura das terras, conversando em sua casa com Bastiana afirma: “O Paiol velho... não, não é meu. Bem que dona Irene disse que essa terra foi sempre deles” e, enquanto passa a mão na barriga, conclui que “vai ser sempre deles”. Nas cenas finais observamos Lina indo em direção à sede segurando um lampião e, conforme a descrição cênica presente no roteiro, “Vai tomar posse do casarão. É a senhora da fazenda”. Desta forma se desenha no filme uma lição de moral que se estabelece com a morte de Tónico, aparentando ser um castigo por ter “roubado” a fazenda e Lina fica sozinha. Por sua vez, João Carlos volta sem nada para a cidade e Lina reconhece que as terras permaneceriam nas mãos dos Marcondes por conta de seu progenitor.

A proposta da companhia de criar um cinema que fosse “expressão de cultura”, conforme apontamos no segundo capítulo, mostra-se em *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne) através da ênfase em uma temática desenvolvida fora do contexto urbano e cosmopolita. Desta maneira, é possibilitada tanto a representação de elementos da cultura popular – através das serestas e festas religiosas do campo, por exemplo – que já haviam se estabelecido como representantes da cultura nacional em debates desenvolvidos no início do século XX, quanto a afirmação da atual condição social dos narradores da trama.

Juntamente com as mudanças sociais ocorridas em São Paulo no período, observamos a perspectiva adotada em falar pelo país de maneira mais abrangente. Conforme já apontado anteriormente, o novo panorama industrial se deu, de

maneira mais extensiva, em São Paulo, enquanto a maior parte do país ainda tinha suas divisas econômicas vinculadas à produção agrícola.

Ao falar pela nação, o cenário rural se coloca tanto como representativo do estado atual, quanto desempenha o papel de denúncia do atraso que vinha sendo suplantado pelo desenvolvimento industrial. Por outro lado, a representação de tal espaço estabelecia a possibilidade de vinculação com um discurso de representações nacionais que ocorrera no meio artístico durante as décadas anteriores, conforme procuramos mostrar em nosso segundo capítulo.

Durante os anos 1920 e 1930 o espaço rural deveria ser evitado pelo olhar cinematográfico, uma vez que revelaria a condição de atraso, nos anos 1950 já poderia ser focado por um narrador ainda inseguro de sua posição, conforme destaca Tolentino²⁶⁵.

Conforme verificamos, uma série de mudanças ocorridas no contexto garantiram o aval para tal. O rápido processo de urbanização, ao lado do desenvolvimento industrial, possibilitaram o estabelecimento de uma indústria cinematográfica. Esta que, representante da arte mais “moderna”, recorreria às artes mais tradicionais (ou já consolidadas) no estabelecimento de sua empreitada, tanto nas artes plásticas, conforme analisamos em nosso terceiro capítulo, quanto no teatro, campos estes que vinham se firmando em bases modernas e que amparariam a empreitada cinematográfica da Vera Cruz.

²⁶⁵ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Um filme é um gesto – como pintar um quadro, compor um poema, esculpir um anjo ou meter o dedo no nariz são gestos – sempre de grande interesse para o pesquisador. Um filme é sempre uma confissão de um indivíduo ou um grupo, é elemento denunciador de um estado de alma pessoal ou coletivo, de uma época ou de uma cultura. É máquina registradora de tempo e espaço de dado estágio social e cultural”.
(Lima Barreto, 1960)²⁶⁶

A epígrafe sintetiza a premissa que o historiador pode assumir perante esta fonte multifacetada com a qual desenvolvemos nossa pesquisa. Através de fontes fílmicas nos propusemos a investigar representações do elemento nacional e a forma pela qual tais representações entraram no debate cinematográfico do início dos anos 1950.

Igualmente multifacetadas são as sucessivas tentativas em definir uma identidade nacional entre os países do Novo Mundo, ainda mais quando se tratam de construções multiétnicas, como é o caso brasileiro. Aqui, observamos como as artes trataram tal questão, especialmente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, quando os agentes do meio artístico estavam a par das discussões que visavam definir o elemento que traria coerência à recente República brasileira. Observamos seus desdobramentos no decorrer dos anos 1920 e a postura social desenvolvida pelos artistas dos anos 1930, quando o engajamento político do artista transpareceria na obra visando denunciar as dificuldades do povo.

É com este panorama que a crítica cinematográfica alinhada à esquerda política procurou pensar aquilo que garantiria a um filme ser visto como “legitimamente brasileiro”, levando ao estabelecimento de regras específicas para tal – tanto técnicas, quanto temáticas – no “I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro”.

Trata-se de um tema que, para além do estabelecimento de uma unidade nacional, gera disputas que revelam diferentes representações sociais de mundo. Desta forma, partimos da proposta colocada pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz em sua criação, o de estabelecer um cinema nacional que fosse “expressão de

²⁶⁶ BARRETO, Lima. **O Cangaceiro** (roteiro). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984. p. 22. [Coleção quadro a quadro. n. 2]

cultura” e que se encaixasse dentro de modelos internacionais, dignos de um produto com selo para exportação. Neste primeiro momento, foi feita tabula rasa do passado cinematográfico brasileiro e, juntamente com o problema da criação de uma qualidade internacional, entrava em questão a ênfase na representação nacional, em levar a imagem do Brasil como um todo ao exterior. Fato verificado logo em sua primeira produção, o curta-metragem *Painel* (1950, Lima Barreto). Nesta estreia cinematográfica da Companhia, os objetivos são apresentados logo nos letreiros iniciais, quando o espectador é alertado que se trata do primeiro filme documentário de uma série que seguiria, abordando “desde as obras de arte – folclóricas ou não, às belezas naturais de nossa terra, os fastos da nossa história e os usos e costumes de nossa gente”. Ainda que tal objetivo não tenha se concretizado pela Companhia, seu “gesto” revela o anseio global do narrador.

Em *Painel*, através da narrativa do filme, seguimos o narrador quando este afirmou que o objetivo seria o de ensinar o “bom gosto” da apreciação artística. Então, no decorrer do filme, o foco se estabelece na narrativa dos acontecimentos arrolados na Inconfidência Mineira. Aqui, os menores detalhes revelados na cenografia do filme são importantes para compreendermos o ponto de vista que o narrador estabelece para tratar do tema. Tanto a arquitetura moderna de Oscar Niemeyer, quanto o mobiliário do Colégio de Cataguases, formam uma personagem à parte, que o espectador igualmente deve aprender a apreciar durante sua trajetória em direção ao refinamento do gosto.

Assim, *Painel* trata de um tema histórico, mas com todo um aporte que visa situá-lo em um presente moderno. Também é este sentido que percebemos ao analisarmos a obra *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne). O tema da propriedade rural em decadência, ou “o drama da terra”, é justificado por um presente industrializado e em pleno progresso.

As rápidas mudanças sociais e econômicas, referentes aos processos de urbanização e industrialização no decorrer dos anos 1930 e 1940 em São Paulo, criaram as condições materiais e a confiança para um narrador urbano que pudesse contar uma história rural. Um tema que outrora deveria ser evitado pelas lentes dos cineastas, conforme recomendações dos críticos nos anos 1920 e 1930, mas que nos anos 1950 já poderia ser captado, ainda que com certos filtros na objetiva. Dentre eles, a necessária afirmação do lugar social – urbano e moderno – do narrador. Este olhar leva aos espectadores, igualmente urbanos, a janela para

observarem um “outro” não tão distante, considerando que muitos deles teriam recém-migrado do campo para a cidade, mas que estariam imbuídos de um sentimento de confiança no progresso transpassado pela esfuziante afirmação de que: “São Paulo agora é indústria”.

O liame que colocamos em nossa pesquisa se deu na interpretação do elemento nacional, este que se faz presente tanto ao contar um episódio vivido no século XVIII, quanto ao trazer a cultura popular que poderia ser procurada fora dos grandes centros urbanos – no ambiente rural –, tal como preconizado nas artes desde o início do século e intensificado com a arte moderna. E com a Vera Cruz observamos a proposta de falar pela nação, com a intenção latente de levar às plateias – tanto interna quanto externamente – a imagem do progresso.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Claudio Aguiar. **Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968**. 2.ed. São Paulo: Atual, 1996.

AMARAL, Aracy. **Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. v.1. Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **Arte Para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru, SP: Edusc, 2001.

_____. Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. **Tempo Social**, S. Paulo, v. 9, n.2, pp. 39-52, out./1997. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v9n2/v09n2a03.pdf>>

AVELLAR, José Carlos. Introdução. In.: VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

BARRETO, Lima. **O Cangaceiro** (roteiro). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984. [Coleção quadro a quadro. n. 2]

BÍBLIA Sagrada: o velho e o novo testamento. vol. 6. São Paulo: Editôra das Américas, 1950. [Reedição da versão do Padre Antonio Pereira de Figueiredo. Comentários e anotações organizadas pelo Padre Santos Farinha. Ilustrações de Gustavo Doré. Volume VI]

BERCITO, Sônia de D. R. **O Brasil na década de 1940: autoritarismo e democracia**. São Paulo: Ática, 1999.

BONONI, José G. **Teatro Oficina 1958-1964: indícios fotográficos da constituição de um grupo de vanguarda**. Jundiaí: Paco editorial, 2014.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. (Coleção ensaios latino americanos I)

CANDIDO, Antonio. Feitos da burguesia. In. CANDIDO, Antonio. **Teresina etc.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. pp. 95-106.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas:** o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CATTANI, Icleia Borsa. **Arte moderna no Brasil.** Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade.** São Paulo: Livraria Martins Editôra S. A., 1953.

CHARTIER, Roger. **A história cultural:** entre práticas e representações. Algés, Portugal: DIFEL, 2002.

CHAVES, Evenice Santos. Nina Rodrigues: sua interpretação do evolucionismo social e da psicologia das massas nos primórdios da psicologia social brasileira. **Psicologia em estudo.** Maringá, v. 8, n. 2, p. 29-37, 2003.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. (org.). **História do Cinema Mundial.** 5.ed. Campinas: Papyrus, 2009. pp. 17-52.

COUTO, Maria de Fátima. **Por uma vanguarda nacional.** Campinas: Unicamp, 2004.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design.** São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DIAS, Rosangela de Oliveira. Razões do Cinema Novo. In: **Revista do Mestrado de História.** Vassouras: Universidade Severino Sombra, 2006. v. 8, pp. 51-70.

DUARTE, André L. B. O lugar da comédia na construção historiográfica do teatro brasileiro moderno. **Fênix: revista de história e estudos culturais**, vol. 11, ano. XI, n. 2, Uberlândia (MG), Jul./Dez. 2014.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção:** artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 1989.

EGG, André. A carta aberta de Camargo Guarnieri. **Revista Científica/FAP,** Curitiba, v.1, jan./dez. 2006.

_____. Modernismo musical e colaboração internacional na Política de Boa Vizinhança. **Baleia na rede**, vol. 1, nº 10, 2013. p. 62-81.

_____. “Mário de Andrade e Schostakovich – sobre a música e sua função social”. Comunicação apresentada no II Simpósio da Associação Brasileira de Críticos de

Arte – Regional Sul. Curitiba, 2003. Disponível em: <http://andreegg.org/textos/Mario_e_Schostakovich.pdf>

FAUSTO, Bóris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1995.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna no Brasil**. São Paulo: Projeto, 1982.

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013.

FRESSATO, Soleni Biscouto. Cultura popular: espaço de deboche e de resistência. Uma representação em Tristeza do Jeca. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. (Orgs). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. 2 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. pp. 183-200.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. O historiador Alex Vianny. In.: VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.

_____; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

GAY, Peter. **O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Paulo E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Maurício Reinaldo. Companhia Cinematográfica Vera Cruz: inspiração europeia e discurso de brasilidade. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v. 33, n. 1, p. 127-144, jan./jun. 2010.

HOBSBAWM, Eric J. A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914. In.: HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence. (orgs.). **A invenção das tradições**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012. p. 338.

_____. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2011

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOURENÇO, Maria C. F. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

LUCAS, Meize R. de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 19-40 - 2008.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2008.

MELLO, João M. C. de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In.: NOVAIS, Fernando; SCHWARCZ, Lilia M. (orgs). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (col. vol. 4.)

MELO, Luís Alberto Rocha. **“Cinema independente”**: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

_____. Cinema independente no Brasil: anos 1940-50. In.: **AsAECA: Actas IV Congresso - Documental-ficción, cruces interdisciplinarios e imaginación política**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : ASAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2014. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/rocha_melo.pdf

MILLIET, Maria Alice. **Tiradentes: o corpo do herói**. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

NAVES, Santuza C. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. N. (orgs). **O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. col. O Brasil republicano, v.3. pp. 273-299.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2013.

ONOFRE, Cintia Campolina. **O zoom nas trilhas da Vera Cruz**: a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Sociedade e cultura. In.: SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo S. (orgs.) **Brasil**: um século de transformações. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PARANHOS, Adalberto. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no “Estado Novo”. **Locus**: revista de história, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 179-192, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In.: MORAES, João Quartim de. **História do marxismo no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 1998. v. 3. Teorias. Interpretações. pp. 305-382.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; LAGE, Claudia Freire. Cataguases: patrimônio da modernidade (1). In.: **Arquitextos**. 056.04. ano 05, s.p., jan. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.056/512>>

SANTOS, Maria C. Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: EDUSP, 1995.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

_____; SILVEIRA, María L. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Eloísa de Castro. **As representações do Colégio de Cataguases e de suas práticas educativas nas memórias de seus ex- alunos. (Década de 1950)**.

Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2005.

SINGER, Paul. Interpretação do Brasil: uma experiência histórica de desenvolvimento. In: FAUSTO, Boris (dir.) **História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano: Economia e cultura (1930-1964)**. t. 3, v. 11. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 262-306.

SUZIGAN, Wilson. A industrialização de São Paulo: 1930-1945. **Revista brasileira de economia**, vol. 25, n. 2, abr./jun., 1971.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZILIO, Carlos. Artes Plásticas: da Antropofagia à Tropicália. In.: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João L.; LEITE, Ligia C. M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 11-56.

FONTES

1. Fontes fílmicas

PAINEL. Direção: Lima Barreto. Produção: Alberto Cavalcanti. Música: Francisco Mignone. (16 min). In: Recuperação dos documentários Cia. Cinematográfica Vera Cruz. São Paulo: Videolar S.A., 2006. 1 DVD (116 min), son., p.b. [ano lançamento: 1950]

TERRA É SEMPRE TERRA. Direção: Tom Payne. Produção: Alberto Cavalcanti. (95 min.) São Paulo: Videolar S.A., s.d. 1 DVD (116 min), son., p.b. [ano lançamento: 1951]

2. Fontes escritas:

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sôbre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1962. [1928]

ANTUNES, Nilo. A defesa do cinema brasileiro. **Fundamentos**, São Paulo, Ano II, N. 14, p. 40, Abr. 1950.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. São Paulo: Livraria Martins Editôra S. A., 1953.

Folha da Manhã, terça-feira, 15 de abril de 1952 – Noticiário Geral – p. 6. São Paulo.

Folha da Manhã, quarta-feira, 16 de abril de 1952 – Noticiário Geral – p. 7. São Paulo.

Folha da Manhã, quinta-feira, 17 de abril de 1952 – Noticiário Geral – p. 6. São Paulo.

Folha da Manhã, sexta-feira, 18 de abril de 1952 – Noticiário Geral – p. 5. São Paulo.

GUARNIERI, Camargo. A musica degenerada e a cultura musical brasileira: carta aberta do maestro Camargo Guarnieri. **Fundamentos**, São Paulo, Ano III, N. 17, p. 44, Jan. 1951.

(J. M.). Teatro. Paiol Velho. **Fundamentos**, São Paulo, Ano III, n. 18, p. 31, Mai. 1951.

MONTEIRO, José Ortiz. Título manuscrito: “Parágrafo I – art. 36”. Documento disponível na Cinemateca Brasileira. Acesso: D 1573. (datilografado/mimeo)

NANNI, Rodolfo. O produtor independente e a defesa do cinema nacional. Tese apresentada ao I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro (1952). Documento disponível na Cinemateca Brasileira. Acesso: D 1573 - YB 151. (datilografado/mimeo)

O teatro de Abílio Pereira de Almeida: Paiol Velho, Santa Maria Febril S. A., ...Em moeda corrente do país. São Paulo: imprensaoficial, 2009.

“Os maiores de 1950”. **Folha da Manhã**, Noticiário Geral, 11 de janeiro de 1951, p. 5.

“Paiol Velho”, hoje no T.B.C. **Folha da Manhã**, Noticiário Geral, 10 de janeiro de 1951, p. 5;

PEDREIRA, Fernando. A Bienal: impostura cosmopolita. **Fundamentos**, São Paulo, Ano IV, N. 21, p. 14-15, Ago. 1951.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno:** crítica teatral (1947-1955). São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1956.

SANTOS, Nelson dos. Caiçara – negação do cinema brasileiro. **Fundamentos**, São Paulo, Ano III, N. 17, p. 45-46, Jan. 1951.

SANTOS, Nelson Pereira dos. O problema do conteúdo no cinema brasileiro. Tese apresentada ao I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro (1952). Datação manuscrita e assinada pelo autor em 15 de março de 1952. Documento disponível na Cinemateca Brasileira. Acesso: D 1573 - YB 151. (datilografado/mimeo)

Terra é Sempre Terra. 2º Tratamento da filmagem. Data: 26 de Julho de 1950. p. 1ª./4/6. Consultado em: Biblioteca Jenny Klabin Segall. Entrada: C046

VIANY, Alex. “Sete dias de Cinema – Rádio Ministério da Educação”. 03/12/1950. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br>>, título de entrada: “Sete Dias de Cinema. [A inconveniência de ser esposa]. [Caiçara]”.

VIANY, Alex. A função do crítico de cinema. **Fundamentos**, São Paulo, Ano IV, N. 25, p. 27-29, Fev. 1952.

VIANY, Alex. Breve introdução a história do cinema brasileiro. **Fundamentos**. São Paulo, Ano IV, N. 20, p. 3-5, Jul. 1951.

VIANY, Alex. O ano cinematográfico de 1949. **Cena Muda**. n. 7. p. 4. Fev. 1950.

SÍTIOS ELETRÔNICOS

AUTRAN, Arthur. Biofilmografia de Alex Viany. **Acervo digital Alex Viany**. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/biografia.html>>.

MOURA, Antonio de Paiva. et. al. Cataguases: um olhar sobre a modernidade. **As minas gerais**. s.d. <<http://www.asminasgerais.com.br/zona%20da%20mata/UnivlerCidades/modernismo/index.htm>>

PORTINARI, Candido. **Enciclopédia Itaú Cultural**. <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=121&cd_item=14&cd_idioma=28555>

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; LAGE, Claudia Freire. Cataguases: patrimônio da modernidade (1). In.: **Arquitextos**. 056.04. ano 05, s.p., jan. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.056/512>>.

ANEXO 1 – PAINEL – FICHA TÉCNICA CINEMATECA BRASILEIRA

PAINEL

Categorias

Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 19min, 480m, 24q, 1:1'37

Data e local de produção

Ano: 1950

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

Explicação didática do painel Tiradentes, de Candido Portinari, localizado no Colégio de Cataguases (Minas Gerais). Destaque de detalhes a partir de temas da Inconfidência Mineira: a conspiração, o julgamento, a execução, o esquartejamento, o corpo esquartejado nos campos de Minas, a cabeça do mártir em Vila Rica e a libertação.

Gênero

Documentário

Termos descritores

Pintura; História; Brasil

Descritores secundários

Adaptação para cinema; Tiradentes - painel; Colégio Cataguases, Cataguases - MG; Portinari, Cândido

Termos geográficos

Cataguases - MG

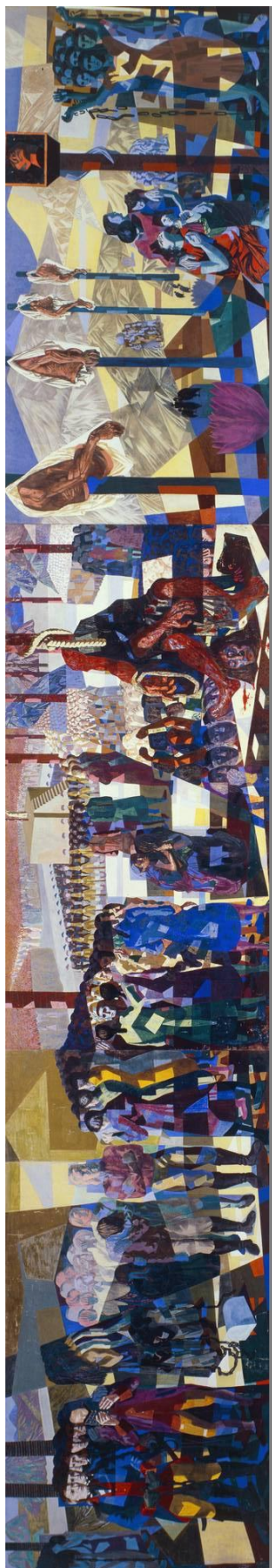
Prêmios

Primeiro Prêmio do Festival Internacional de Punta del Leste, 1952 - UY

Produção**Companhia(s) produtora(s):** Companhia Cinematográfica Vera Cruz**Produção:** Cavalcanti, Alberto**Argumento/roteiro****Estória:** Baseada no painel <Tiradentes> de <Portinari, Cândido>**Direção****Direção:** Barreto, Lima**Música****Música original:** Mignone, Francisco**Localção:** Painel Tiradentes, Cataguases - MG

Consultado em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=013861&format=detailed.pft>

ANEXO 2 – PAINEL – TIRADENTES – CANDIDO PORTINARI, 1948



PAINEL TIRADENTES – CANDIDO PORTINARI, 1948. (Painel a têmpera / tela - 309 X 1767 cm. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3195>>)

ANEXO 3 – TERRA É SEMPRE TERRA – FICHA TÉCNICA CINEMATECA BRASILEIRA

TERRA É SEMPRE TERRA

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, BP, 85min, 2.445m, 24q, Gevaert, RCA, 1:1'37

Data e local de produção

Ano: 1951

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Certificados

Certificado de Censura Federal 17.142, de 14.03.1951, 20 cópias, 75m, trailer. Certificado de Censura Federal 17.176, de 17.03.1951, proibido para menores de 14 anos, 9 cópias, 16mm. Recensurado com Certificado de Censura Federal 23.276, de 17.03.1965, proibido para menores de 14 anos, 1 cópia. Recensurado com Certificado de Censura Federal 23.275, de 17.03.1965, proibido para menores de 14 anos, 1 cópia, 95m, trailer. Recensurado em 17.10.1963, 20 cópias, 75m, trailer.

Sinopse

Na fazenda Paiol Velho, o capataz Tônico dirige tudo com mão de ferro. Casado com Lina, uma mulher muito mais jovem, trata-a com indiferença. Seu único interesse é conseguir dinheiro, roubando as colheitas da fazenda. Na cidade, a dona da plantação decide mandar seu filho, João Carlos Marcondes, jogador inveterado e mulherengo, para cuidar do único negócio que sobrou para a família. No vilarejo vizinho, conhece várias pessoas que atraem o jovem para o jogo. A jogatina faz com que o jovem coloque a fazenda à venda. Tônico se oferece para comprar-lhe a plantação e, assim, pagar-lhe as dívidas de jogo. Tônico celebra a compra e, durante uma festa, fica sabendo que sua mulher terá um filho de João Carlos, sofrendo com isso um ataque cardíaco. A nova proprietária assume, mas nem tudo está perdido para os Marcondes.

Gênero

Drama

Termos descritores

Literatura; Café; Agricultura; Fazenda; Economia

Descritores secundários

Teatro; Adaptação para cinema; Jogo; Indústria

Prêmios

Prêmio Saci, 1951 de Melhor Filme; de Melhor Produtor para Cavalcanti, Alberto; de Melhor Diretor para Payne, Tom; de Melhor atriz para Prado, Marisa.. Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1952 de Melhor Atriz para Prado, Marisa; de Melhor Fotografia para Fowle, Chick; de Melhor Edição para Hafenrichter, Oswald..

Prêmio Revista A Cena Muda, 1951, de Melhor Atriz para Prado, Marisa.. Prêmio da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, 1951, de Melhor Filme; Melhor Diretor para Payne, Tom; de Melhor Atriz para Prado, Marisa.

Produção

Companhia(s) produtora(s): Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Produção: Cavalcanti, Alberto

Direção de produção: Silva, Cid Leite da

Assistência de produção: Rodrigues, Geraldo

Produção - Dados adicionais

Financiamento/patrocínio: Banco Bandeirantes do Comércio S.A.

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Universal Filmes S.A.

Argumento/roteiro

Argumento: Almeida, Abílio Pereira de

Roteiro: Cavalcanti, Alberto; Almeida, Guilherme de; Almeida, Abílio Pereira de

Diálogos: Almeida, Guilherme de

Estória: Baseada na peça teatral <Paioi velho> de <Almeida, Abílio Pereira de>

Direção

Direção: Payne, Tom

Assistência de direção: Katalian, Oswaldo; Perchiavalli, Roberto

Continuidade: Brentani, Gini

Fotografia

Direção de fotografia: Fowle, Henry Chick
Assistência de câmera: Guglielmi, Carlos
Cinegrafista: Huke, Nigel; Deheinzelin, Jacques

Som

Direção de som: Rasmussen, Erik

Dados adicionais de som

Assistente de som: Schirm, Ove; Ruschel, Alberto
Operador de microfone: Stoll, Michael

Montagem

Montagem: Hafenrichter, Edith
Edição: Hafenrichter, Oswald
Assistente de montagem: Endsleigh, Rex; Babuska, Ladislau

Direção de arte

Cenografia: Gonçalves, Martim

Dados adicionais de direção de arte

Assistencia de cenografia: Massenzi, Pierino; Sacilotto, Luiz; Cenci, Walter
Maquiagem: Fletcher, H. C.
Assistência de maquiagem: Fletcher, Valerie

Música

Música: Peixe, Guerra

Dados adicionais de música

Orquestra: Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo
Regente Maestro: Peixe, Guerra

Canção

Título: Nem eu;
Autor da canção: Caymmi, Dorival;
Intérprete: Caymmi, Dorival;

Título: Qual o que
Autor da canção: Jucata e Moraes, Guio de
Intérprete: Ruschel, Alberto

Identidades/elenco:

Prado, Marisa (Lina)
Barbosa, Zilda (Irene)
Souza, Ruth de (Bastiana)

Lage, Elianne (Dora)
Schirm, Ilse (Tininha)
Almeida, Abilio Pereira de (Tonico)
Sérgio, Mário (João Carlos)
Daki, Salvador (Lourenço)
Biar, Célia
Machado, Albino
Matoso, José Queiroz (Fortunato)
Campos, Ricardo (Domingos)
Machado Sobrinho (Quinzinho)
Consorte, Renato (Boaventura)
Sarti, Constante (Tabelião)
Barreto, Lima (Coronel Pires)
Silva, Cid (Motorista)
Fornasari, Venério (Afonso)
Carvalho, A. C. (Gerente do banco)

Consultado em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=013861&format=detailed.pft>

ANEXO 4 – TERRA É SEMPRE TERRA – CARTAZ CINEMATECA BRASILEIRA

**TERRA É SEMPRE TERRA (1951)**

Autor: Calvo, Aldo.

Dimensões: 66 x 96 cm (V)

Técnica: Desenho

Publicação: Brasil : Brasilgráfica Ltda, 1951?

Acesso: CN 266

Consultado em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=013861>

ANEXO 5 – PROPAGANDA TERRA É SEMPRE TERRA NO JORNAL FOLHA DA NOITE

VERA CRUZ
apresenta

**TERRA
É
SEMPRE
TERRA**

Produção de CAVALCANTI
Direção de TOM PAYNE
com

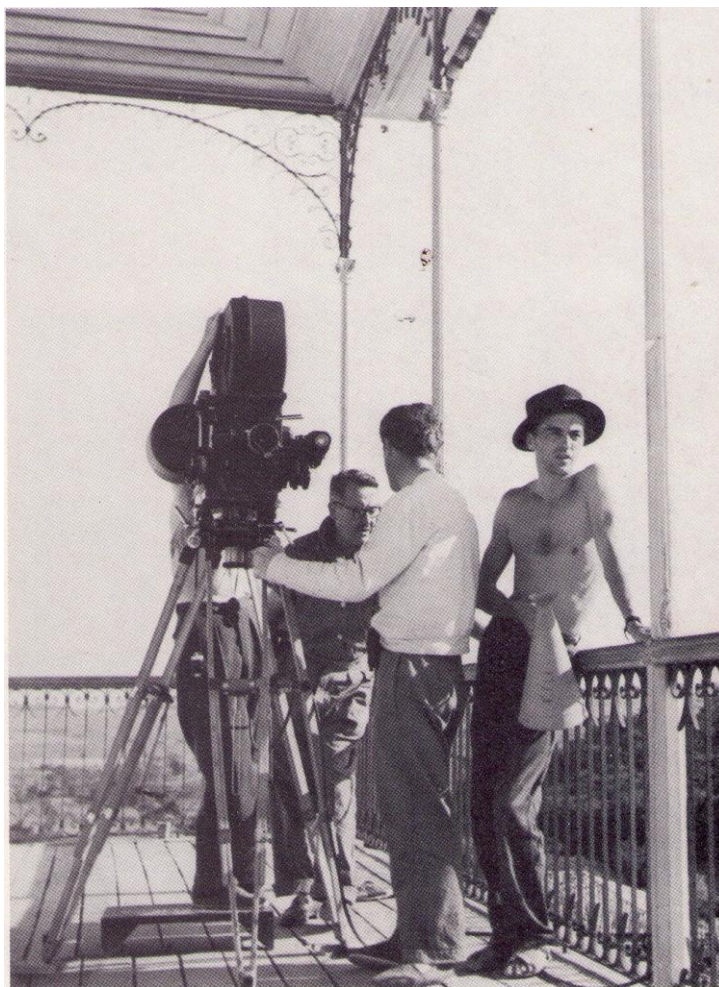
Abilio P. de ALMEIDA -- Marisa PRADO
Mario SERGIO -- Ruth de SOUZA
ELIANE LAGE

Argumento baseado na peça
"PAIOL VELHO" de ABILIO P. de ALMEIDA
Distribuição da
UNIVERSAL FILMES S/A

HOJE Marabá • Ritz • São João • Ritz • Conselheiro
Fenix • Hollywood • Sammarone • Radar
Rialto • Recreio • Moderno • São Jorge
São José • Oberdan • Rex • Penha

Consultado em: **Folha da noite**, 4 de abril de 1951. p. 9.

ANEXO 6 – TERRA É SEMPRE TERRA – FILMAGENS



Alberto Cavalcanti, Chik Fowle, de costas, e Tom Payne, na fazenda Quilombo, em Indaiatuba.



Lima Barreto e Alberto Cavalcanti, nas locações em Indaiatuba.

Consultado em: **Projeto Memória Vera Cruz**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1987. p. 35-36.

ANEXO 7 – TERRA É SEMPRE TERRA – FILMAGENS E LANÇAMENTO

Equipe filmando *Terra é sempre terra*, na fazenda Quilombo.



O filme num cinema do Brás, bairro de São Paulo.



Oswald e Edith Hafenrichter, na porta. Tom Payne e Eliane Lage, Paulo Autran, à direita. Estréia no Cine Marabá.

Consultado em: **Projeto Memória Vera Cruz**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1987. p. 37.

ANEXO 8 – PAIOL VELHO – FICHA TÉCNICA ITAÚ CULTURAL

Paiol Velho**Estreia:** 10/1/1951**Local de realização:** Brasil, São Paulo, São Paulo**Instituição:** Teatro Brasileiro de Comédia**Autoria**

Abílio Pereira de Almeida

Premiação

Prêmios Governador do Estado e Prefeitura do Distrito Federal

Direção

Ziembinski

Cenografia

Bassano Vaccarini

Premiação

Prêmio Prefeitura do Distrito Federal

Elenco/Personagem

A. C. Carvalho

Cacilda Becker

Carlos Vergueiro

Eugênio Kusnet

Fred Kleemann

Maurício Barroso

Milton Ribeiro

Rachel Moacyr

Zeni Pereira

Personagem

Dr. Boaventura

Lina

Tonico

Tio Jorge

Quinzinho Pereira e Tabelaio

João Carlos

Lourenço

Mariana

Bastiana

Premiação**Produção**

Franco Zampari

Teatro Brasileiro de Comédia

Consultado em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398290/paiol-velho>

ANEXO 9 – PAIOL VELHO – ZENI PEREIRA E CACILDA BECKER



Zeni Pereira e Cacilda Becker em Paiol Velho (Não consta autoria da foto)

Disponível em: **O teatro de Abílio Pereira de Almeida: Paiol Velho**, Santa Marta Fabril S. A., ...Em moeda corrente do país. São Paulo: imprensaoficial, 2009. p. 48.
<http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.813.642.pdf>